

**Transpor o Género:  
Representação do Corpo *Trans*  
como um Outro no Cinema**

**Ricardo Branco**

**Trabalho de Projeto  
em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão**

**Abril, 2017**

---

Transpor o Género:

Representação do Corpo

*Trans* como um Outro no Cinema

Memória descritiva de *Rute* (2017)

Ricardo Branco

Orientado por Maria Irene Aparício

Mestrado de Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Aconselha-se o visionamento da curta-metragem *Rute* (2017) elaborada no âmbito deste projeto, antes da leitura desta memória descritiva.

O visionamento pode ser feito em

<https://vimeo.com/212249023>

com a palavra-passe:

Rute\_2K17

## Índice

Nota Prévia.....	p.4
Introdução .....	p.6
I.	
O Género.....	p.12
<i>Tomboy</i> .....	p.12
<i>Mala Educación</i> .....	p.16
<i>Pojktanten</i> .....	p.22
<i>Hedwig and the Angry Inch</i> .....	p.26
II.	
O Cinema.....	p.30
<i>O male gaze</i> .....	p.31
O outro.....	p.39
O corpo <i>trans</i> como um outro.....	p.42
O corpo como “moeda viva”.....	p.50
O lugar nenhum.....	p.53
III.	
Sobre <i>Rute</i> .....	p.60
Conclusão.....	p.66
Anexos.....	p.71
Bibliografia.....	p.75
Filmes Analisados.....	p.78



## Nota Prévia

Este projeto está dividido em duas partes distintas:

a concepção e realização de uma curta-metragem que possa desenvolver uma reflexão sobre as questões propostas pelo projeto

e a redação de uma memória descritiva que desenvolva, analise e problematize as questões abordadas pelo projeto.

## Curta-Metragem

A produção e realização da curta-metragem dividiu-se em três fases:

### Pré-produção (de Junho a Setembro)

- Argumento;
- *Réperage*;
- *Casting*;
- Orçamento;
- Logística;
- Transportes;

### Rodagens

- Dia 24 de Setembro das 9:00h às 22:30h;
- Dia 25 de Setembro das 9:00h às 20:00h;
- Dia 26 de Setembro das 18:00h às 19:30h;
- Dia 27 de Setembro das 21:00h às 00:00h;
- Dia 28 de Setembro das 21:00h às 2:00h;
- Dia 29 de Setembro das 10:30h às 11:30h;
- Dia 30 de Setembro das 9:00h às 19:30h;

### Pós-produção (Novembro a Fevereiro)

- Tratamento de imagem;
- Tratamento de som;
- Montagem;
- Correção de cor;

### Memória Descritiva

O desenvolvimento da dissertação dar-se-á em quatro partes:

- Visionamento dos filmes; (Setembro e Outubro)
- Recolha e leitura de material; (Setembro e Outubro)
- Análise dos filmes e do material lido; (Novembro e Dezembro)
- Redação; (Dezembro a Março)

Este projeto é uma reflexão sobre personagens *trans* no cinema e uma análise da forma como alguns filmes abordam narrativamente (e visualmente) a questão. Para isso, fez-se uma prospecção sobre o tema e sobre filmes que tratassem estas questões, partindo para uma análise destes e convergindo essa análise numa comparação entre eles – de forma a identificar o problema proposto por este projeto. Foi elaborado um levantamento bibliográfico e a sua respectiva análise de forma a produzir uma reflexão teórica sustentada da melhor forma possível.

Para introduzir a memória descritiva, duma perspectiva de quem experiencia realmente os efeitos causados pelo problema proposto, na introdução são citados três comentários de uma realizadora e duas atrizes *trans*, que identificam várias dimensões do problema a desenvolver, a partir dos quais se pode avançar para o levantamento bibliográfico para refletir as problemáticas em questão.

## Introdução

O projeto desenvolvido no âmbito do mestrado de Ciências da Comunicação na vertente de Cinema e Televisão articula esta reflexão académica intitulada *Transpor o Género: representação do corpo trans como um outro no cinema* com a curta-metragem de nome *Rute*.

A curta-metragem rodada em Setembro de 2016 e com pós-produção até Fevereiro de 2017, constrói uma narrativa em torno da sua personagem central – uma rapariga *trans* de nome Rute – e um rapaz (que lhe era antes desconhecido) com quem ela inicia um passeio por vários locais de Lisboa; procurando caminhar por locais abandonados ou vazios de pessoas, Rute mantém uma posição de distância face à sociedade em que vive, mas na qual não se sente enquadrada – essa mesma decisão de escolher locais menos povoados para o seu encontro com o rapaz, torna-a cada vez mais isolada e vulnerável ao estranho que a acompanha.

A curta-metragem, fundada numa investigação e interesse sobre a teoria de género e sobre os sistemas binários impostos a pessoas *trans*, pretende também refletir várias e determinadas questões, por exemplo, como o voyeurismo e os espaços virtuais exclusivos do dispositivo do cinema – bem como uma série de inspirações e imagéticas que surgiram ao longo do mestrado.

Articulando a curta-metragem com esta reflexão crítica, o problema que se pretende identificar é a ambiguidade ética que assiste à construção de personagens *trans* no cinema, maioritariamente, *mainstream*; pretende-se ainda identificar de que formas esta questão pode ser problematizada apoiando essas noções em vários exemplos de filmes produzidos pelo circuito comercial, tal como por um outro cinema de cariz mais independente

que por vezes incorpora, desde logo, algumas noções de género nas suas construções narrativas.

Em *Bodies That Matter*, Judith Butler argumenta que alguns corpos teriam mais inteligibilidade social e cultural do que outros,

“Será ainda possível levantar a questão crítica de como estes constrangimentos não só produzem o domínio de corpos inteligíveis, como também o domínio de corpos impensáveis, abjetos e inviáveis? (...) este último é um domínio excluído e ilegível que atormenta o primeiro domínio como o espectro da sua própria impossibilidade, o verdadeiro limite da inteligibilidade, o seu exterior constitutivo. Como pode, então, um indivíduo alterar os verdadeiros termos que constituem o domínio “necessário” de corpos, através da representação de domínios de corpos impensáveis e inviáveis, esses que não têm o mesmo valor?”<sup>1</sup>

Refletindo sobre este desequilíbrio entre a inteligibilidade de uns e outros corpos, tenta-se perceber que papel pode o cinema desempenhar na compreensão destes problemas, e dessa forma, questionar as formas que são sistematicamente aplicadas para a representação destes corpos, em específico, do corpo *trans*.

Se nos propusermos a analisar a extensa lista de filmes com representações *trans* a que se pode aceder *on-line* – dos cerca de oitenta títulos (retratam estes mulheres *trans*, homens *trans* ou pessoas *trans* de não-conformação de género) poucos papéis foram representados por pessoas *trans*; em vez disso, constata-se uma prática que sistematicamente procura contar histórias de pessoas *trans*, mas que raramente as utiliza para o fazer. Quais as razões e os efeitos deste sistema?

Sendo o cinema uma arte e, dessa forma, um dispositivo potencialmente instigador, e também ele próprio um dispositivo relevante e de representação social, de incomensurável importância: de que forma estas falhas na representação – ou aliás, esta contaminação sistémica de uma só perspectiva no cinema comercial – pode influenciar uma sociedade no que toca ao estabelecimento de um referente e de uma representação de questões relacionadas com a construção de uma identidade de género?

---

<sup>1</sup> BUTLER, J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge pp.xi

Num artigo *on-line*<sup>2</sup> que reúne vários comentários de realizadoras e atores ou atrizes *trans*, pode-se constatar diferentes perspectivas que problematizam as representações de personagens *trans* e a forma como elas são construídas no cinema. Mya Taylor, atriz mais conhecida pelo seu papel no filme *Tangerine* afirma que

“Claro que eu gostava de ver pessoas *trans* a representar papéis *trans*, mas não é um problema para mim se uma pessoa cis-gênero interpretar uma personagem *trans*, desde que esta seja interpretada de forma honesta (...) e que se assegure que a história é contada de forma correta e verdadeira. Ao mesmo tempo, sinto que pessoas *trans* deveriam ter a oportunidade de interpretar estas personagens para que existam mais pessoas na indústria e empregadas. Não nos são dadas assim tantas oportunidades porque estamos constantemente a ser discriminadas.”

Enquanto a atriz se foca na falta de oportunidades para os artistas *trans* e questiona apenas a forma como as histórias de representação de personagens *trans* são concebidas; a realizadora Jen Richards vai além dessa ideia no seu comentário e questiona a própria contratação de atores homens cis-gênero para papéis de personagens *trans*:

“O que a sociedade internalizou através de coisas como o Eddie Redmayne interpretar o papel [de Lili Elbe em *The Danish Girl*] é a ideia que uma mulher *trans* é na realidade um homem (...). Por detrás da personagem de Rayon em *Dallas Buyers Club*, vemos o Jared Leto. Ele é quem o público conhece. Por isso quando vemos aquela mulher linda na tela, pensamos, “É mesmo o Jared Leto, é mesmo um homem”. Esse é o pensamento que é internalizado. Por isso, quando um homem heterossexual me vê e é atraído por mim como mulher, isso despoleta uma crise nele. Ele acha que todos vão pensar que ele é *gay* porque todos pensam que uma mulher *trans* é um homem, e isto, em certas comunidades, gera violência.”

A realizadora elabora um pensamento que implica um impacto social negativo das diferentes representações cinematográficas, que parece incorporar também o pensamento da linguagem cinematográfica como um

---

<sup>2</sup>WALKER, J. (2016), *7 actresses who are trans explain why casting cis actors in trans roles is a problem*. In *Fusion*. Consultado em: <http://fusion.net/story/342023/matt-bomer-transgender-character-casting-cis-actors-in-trans-roles/>

discurso relevante; já Laverne Cox, uma das atrizes *trans* mais celebradas pelos *media* atualmente, estabelece uma relação entre o sistema proposto com o próprio regime capitalista afirmando que

“(...) [Contratar] Andrew Garfield, o rapaz que faz de *Spider Man* para o vídeo dos *Arcade Fire* vai criar manchetes. E as pessoas vão querer ler e falar sobre isso. E vocês [os *media*] pedem-me para comentar isso, por isso é tudo uma decisão empresarial... Se fosse eu a ser contratada para o vídeo, não sei se este teria o mesmo tipo de atenção.”<sup>3</sup>

O comentário da atriz pode ser ainda pensado sob duas perspectivas, que serão elaboradas mais tarde nesta dissertação, sendo que uma delas remete para o pensamento de Pierre Klossowski, no seu livro *A Moeda Viva*<sup>4</sup>, em que este estabelece uma triangulação entre desejo, simulacro e valor - que parece tornar-se relevante quando a atriz define a indústria cinematográfica como um negócio, e também, face aos vários comentários sobre atores homens cis-género famosos serem constantemente contratados, para representarem papéis de personagens *trans*.

Outra perspectiva seria pensar o comentário à luz da teoria que Laura Mulvey elaborou sobre o *male gaze* pelo qual o cinema estaria (também) contaminado; ainda que a autora não tenha diretamente refletido sobre pessoas *trans*, o seu pensamento estabeleceu uma importante relação entre a perspectiva do “olhar cinematográfico”, com a sociedade patriarcal inerente à cultura ocidental, e dessa forma, ele serve como ponte para outras teorias elaboradas sobre a posição de personagens *trans* sob o *male gaze* e à introdução, não a um conceito de *trans gaze*, mas de um *transgender look*, como Judith Halberstam define no seu livro *In a Queer Time and Place*.<sup>5</sup>

Refletindo sobre estas propostas, este projeto divide-se em três momentos – um primeiro que elabora uma reflexão sobre o género a partir de quatro filmes que parecem incorporar no seu discurso uma reflexão sobre as

---

<sup>3</sup> O actor Andrew Garfield representa uma personagem *trans* no vídeo mencionado por Laverne Cox

<sup>4</sup> KLOSSOWSKI, P. (2003). *A Moeda Viva*. Lisboa: Antígona.

<sup>5</sup> A obra de Halberstam reflete sobre a posição da representação de pessoas *trans* na arte contemporânea, e mais especificamente, no cinema, no quarto capítulo da obra, intitulado *A Transgender Look*.

teorias de construção de uma identidade de género (reflexão essa que esteve, também, na construção da curta-metragem); um segundo momento que problematiza as próprias formas do cinema nas várias representações de personagens *trans* que ele, sistematicamente, parece estabelecer; e por fim, um terceiro capítulo que reflete sobre a própria curta-metragem realizada e a relaciona com a reflexão.

O primeiro capítulo tenta desenvolver uma reflexão sobre o género, apoiada nas teorias de Sigmund Freud, Simone de Beauvoir, Judith Butler e Kate Bornstein, e estabelece relação entre essa reflexão e quatro filmes de diferentes autores que fazem recurso do dispositivo cinematográfico para poder refletir, também, sobre as teorias de género – e talvez, dessa forma, poderem repensar, ou não, o regime heteronormativo que contamina, principalmente, a produção do sistema do cinema comercial. Partindo do conceito de Judith Butler sobre o género como performativo e da construção do género binário como uma construção social e da linguagem – o capítulo pretende problematizar a construção de uma identidade de género que não esteja em conformidade com o sistema heteronormativo proposto, e pensar sobre a própria identidade de género.

Com base na ideia de inteligibilidade de Judith Butler, o segundo capítulo pretende, então, problematizar o sistema que predomina no cinema *mainstream* e mostrar exemplos concretos em que o mesmo se verifica; pretende também identificar e pensar o problema a partir das reflexões de Laura Mulvey e de Kate Halberstam sobre o *male gaze* e, também, da triangulação proposta por Klossowski. Tendo em conta ainda o conceito de “outro”, o capítulo pretende demonstrar como, na sua maioria, as representações de pessoas e de corpos *trans*<sup>6</sup> estabelecem uma relação de espectador e “outro” que pode não ser representativa de indivíduos que se identificam como *trans*, tal como o primeiro capítulo pretende pensar também. Se o cinema é arte e um meio de comunicação com um impacto social inquestionável, é importante perceber como o cinema pode contribuir para a

---

<sup>6</sup> “corpos *trans*” refere-se a um corpo de alguém cujo género não está alinhado com o sexo que lhe foi atribuído à nascença; sendo que o cinema é, na sua maioria, um conjunto de códigos visuais, torna-se necessário recorrer ao conceito de corpo.

criação de um falso referente – aspectos que poderão ser justificáveis de uma perspectiva económica, mas que falham na compreensão do seu impacto e, dessa forma, revelam uma ambiguidade ética.

Se na conclusão desta reflexão o problema se verificar, esse problema pode indicar que a posição de uma pessoa *trans*, ou especificamente, um indivíduo que não está em conformidade com o sistema de género binário – é uma posição impossível de designar, pois ela não existe. Se por um lado, alguns autores do cinema parecem tentar criar um espaço e um tempo para o corpo *trans*, na sua maioria, a representação de pessoas *trans* parece também afastá-las de uma posição – pois o sistema não faz recurso do talento destes indivíduos, nem constrói representações com que estes se identificam (como se constatará ao longo do projeto) – ele não propõe ainda sistemas suficientemente complexos que reflitam a questão da identidade de género de forma eticamente refletida.

Para concluir esta introdução, leia-se a citação do artigo de uma investigadora da Universidade do Texas de nome Sandy Stone – que se debruça exactamente sobre esta falta de posição do indivíduo *trans* e justifica-a afirmando que este indivíduo não tem possibilidade de criação de um discurso;

“Mas o(a) transexual atualmente ocupa uma posição que é em lugar nenhum, que está fora das oposições binárias do discurso de género. Para um(a) transexual, como transexual, gerar um contra-discurso verdadeiro, efetivo e representacional seria falar a partir de um lugar fora dos limites do género, um lugar que está além dos nós opostos construídos, que foram pré-estabelecidos como as únicas posições a partir das quais é possível criar discurso. Como pode, então, o(a) transexual falar? E se ele(a) falasse, o que diria?”<sup>7</sup>”

É de acordo com a perspectiva de Sandy Stone, que este projeto reflete, então, o problema proposto por este projeto.

---

<sup>7</sup> STONE, S. (1993). *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Austin: University of Texas. pp. 11-12 Consultado em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf><https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>



I.

Um rosto de um menino de dez anos surge sobre um fundo que se move a grande velocidade – o espectador tem a sensação de que a criança voa, mas logo entende que esta só espreita pelo tejadilho do carro do seu pai que conduz enquanto lhe segura as pernas por segurança. Neste início o espectador compreende que a família desse rapaz muda-se para um novo bairro e que acabam de se instalar numa nova casa. No quarto da sua irmã mais nova, completamente coberto de acessórios e de cor-de-rosa, as crianças conversam – o plano seguinte mostra-nos o quarto do rapaz, azul e sem tanta personalização. O menino sai de casa na procura de novas amizades, de conhecer as outras crianças da sua nova vizinhança – ele conhece uma rapariga que lhe pergunta o seu nome, ele responde

“ -O meu nome é Mickael.”

O filme, suíço, intitula-se *Tomboy* e foi realizado por Céline Sciamma e aquilo que parecia um filme inofensivo sobre uma criança a ambientar-se num novo meio, logo se torna numa experiência sociológica sobre o género. É exactamente aos quinze minutos de filme que o espectador se apercebe que afinal Mickael não é biologicamente um rapaz, mas sim uma rapariga; ao mesmo tempo que a sua mãe a chama por o seu nome de nascimento “Laure”, vemos a criança a sair do banho com a sua irmã e revelando explicitamente o seu corpo ao espectador – Mickael, o rapaz que o espectador pensa já conhecer, afinal não tem um pénis.



8

Não é um erro aquilo que o espectador assumiu sobre Laure, na verdade a mise-en-scène claramente apresentou a criança segundo códigos e signos que são habitualmente lidos como aspectos ou dispositivos masculinos – o erro talvez tenha sido o de assumir qualquer leitura sobre o próprio gênero.

Mais tarde vemos Laure observando-se no espelho: ela compara o seu corpo ao dos rapazes do bairro e inicia um processo de imitação dos seus gestos de forma a incorporar estes signos ditos masculinos no seu quotidiano – ela cospe no chão, joga futebol, exhibe o seu tronco nu e até entra numa pequena luta com um dos seus novos amigos. Laure inicia, desta forma, uma construção de identidade que está desalinhada com aquela que a sociedade projeta em si baseada no seu sexo – as mímicas e mimeses do comportamento de Laure aproximam-se das de uma *performance*, de uma representação; a personagem constrói, inclusive, para ir nadar com os colegas no rio - um falo de plasticina que usa dentro do fato de banho masculino que recortou de um fato de banho feminino que já possuía.

De acordo com Romain Chareyron da *Washington State University*

“No filme, experimentar com o gênero está sempre relacionado com a abertura do corpo para a habilidade de atuar e performar. Não existe nenhuma predeterminação para o que Laure faz, e a única lógica que existe em relação aos diferentes esquemas que a personagem engendra está sempre relacionada com aquilo que lhe é permitido fazer: o espectador vê-a jogar futebol com os outros

---

<sup>8</sup>Imagem capturada de *Tomboy* (2011) de Céline Sciamma

rapazes, correr, nadar, dançar e até lutar. Esta ausência de um factor racional pretende desvendar a complexa – e nem sempre coerente – rede de influências que afectam a identidade de cada um”<sup>9</sup>

Chareyron aproxima a experiência de Laure a um jogo infantil e a uma experimentação sociológica daquilo que é o género, ele prossegue explicando que a imprevisibilidade desta experiência da personagem e a transgressão das normas de género faz o próprio espectador questionar aquilo que é a identidade de género – apontando-a não como um processo linear, mas como uma destruição de uma hierarquia sem um objetivo específico.

A montagem do filme repetidamente cria um paralelismo entre as ações de Laure e as ações da sua irmã mais nova - que surge na narrativa quase inscrita como um símbolo máximo daquilo que é lido como o feminino; este contraste, e o próprio título do filme (que em português poderia ser lido como “maria-rapaz”) circunscrevem-no numa posição indefinida e ambígua naquilo que diz respeito às questões de género, porque a liberdade e permeabilidade da identidade de género representada pelo “jogo” de Laure expressam-se sempre dentro de limites que estão de acordo com as normas do binarismo de género.

Sobre a identidade de género na infância e sobre o estado natural da criança – Freud, no seus *três ensaios sobre a teoria da sexualidade*<sup>10</sup> - afirma que no seu estado natural a criança é sexual e tem como objeto de desejo os seus progenitores. Freud utilizava o termo *object* para indicar o objeto que era desejado e *aim* para se referir à intenção que o indivíduo teria para com o objeto de desejo (o desejo em si, o sentimento); na sua teoria, o autor apresenta também aquilo que considerava serem “desvios” deste desejo (*aim*) – identificando uns como naturais e outros como perversos (declarando que estes conceitos não carregavam qualquer juízo de valores - o indivíduo

---

<sup>9</sup> CHAREYRON, R. (2011), *Gender as/at Play on Celine Sciamma's Tomboy*. Washington State University. Visitado em: [https://www.academia.edu/11023038/Gender\\_as\\_at\\_play\\_in\\_Céline\\_Sciamma\\_s\\_Tomboy\\_2011\\_](https://www.academia.edu/11023038/Gender_as_at_play_in_Céline_Sciamma_s_Tomboy_2011_)

<sup>10</sup> FREUD, S. (1905), *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Consultado em: <http://www.sigmundfreud.net/three-essays-on-the-theory-of-sexuality-pdf-ebook.jsp>

que fosse classificado como “desviante” seria-o apenas por ser menos frequente).

Pensando sobre o estado natural das crianças, segundo Freud, estas apresentam desde cedo comportamentos sexuais – um exemplo seria a ação de sucção do polegar, que estabelece uma relação com a satisfação do primeiro desejo: a fome, através da sucção do seio da mãe; ainda que seres sexuais, Freud distingue a criança como um ser sem gênero, aliás, ele aponta que a criança comporta uma componente feminina e outra masculina e que cada uma destas desenvolve um desejo pelo pai e pela mãe, respectivamente. Ou seja, para Freud, o primeiro objeto de desejo da criança são os seus próprios progenitores e é neles que ela projeta os seus desejos.

Outra fase do desenvolvimento da criança está relacionada com a descoberta do sexo em si; no caso dos rapazes, de acordo com Freud, quando eles se deparam com o sexo da suas mães, reparam na ausência de um pênis e por consequência desenvolvem uma ansiedade a que Freud chamou a ansiedade de castração. Na sua teoria sobre a “ansiedade de castração”, Freud afirma que deparado com o sexo da mãe, a criança desenvolve um medo de perder o seu próprio pênis e dessa forma se tornar feminizado.

O reverso desse pensamento, seria outra teoria a que o psicanalista chamou de “a inveja do pênis”, que afirma que quando as raparigas se deparavam com o sexo do seu pai, desenvolviam um sentimento de castração que impulsionaria a necessidade de compensar essa ausência com um outro objecto.

Essa noção de ausência e de compensação, surge mais tarde noutra teoria que Freud desenvolve no seu artigo *Mourning and Melancholia*<sup>11</sup> em que, resumidamente, ele afirma que aquando da morte de um objecto de desejo, a pessoa que faz o luto (*mourning*) em vez de ultrapassar a morte, incorpora partes do seu objecto no seu próprio “ego”, tornando-as assim, também parte da sua própria identidade.

---

<sup>11</sup> FREUD, S. (1917), *Mourning and Melancholia*. London: The Hogarth Press  
Consultado em: [http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud\\_MourningAndMelancholia.pdf](http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf)

Retomando a fase de sucção das crianças no seio da mãe, Freud, acreditava também que este desejo pelo seio se transferia progressivamente por um desejo pela mãe no todo (tal como referi anteriormente); o seu pai torna-se também progressivamente o seu rival, o obstáculo entre o seu desejo e o objecto – a criança quer substituir o lugar do seu pai e desta forma identifica-se com ele e pretende ser como ele: complexo de Édipo. Uns anos mais tarde, o autor veio reformular a sua própria teoria afirmando que

“(...) nos rapazes, o complexo de Édipo tem uma dupla orientação, ativa e passiva, de acordo com a sua constituição bissexual; o rapaz também pretende ocupar o lugar da sua mãe como o objeto de amor do seu pai, um facto descrito como a “atitude feminina.”<sup>12</sup>

a teoria progride na compreensão de que as crianças de ambos os sexos comportariam esta componente bissexual e que estabeleceriam uma relação de desejo com ambos os progenitores. Assim que a criança crescesse e compreendesse que era interdito este desejo pelos seus progenitores, ela teria de fazer o luto dessa perda e conseqüentemente (de acordo com *Mourning and Melancholia*, referido anteriormente) incorporar na sua identidade parte do seu objecto, da sua mãe ou do seu pai. Ao incorporar no seu ego o seu pai ou a sua mãe, a criança construiria a sua identidade de género.

Pedro Almodóvar é conhecido pela sua forma irreverente e pelas suas explorações daquilo que se poderia denominar o “perverso” (tal como categorizado por Freud); ao longo de toda a sua obra, o realizador cria constantemente narrativas e mecanismos que desconstroem e jogam com os diferentes papéis<sup>13</sup> de género. Com inúmeras personagens, ao longo de uma vasta filmografia – Almodóvar vai construindo um universo meticulosamente concebido que constantemente provoca a normatividade do género; o seu

---

<sup>12</sup> FREUD, S. (1963), *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Touchstone. pp. 175 Consultado em: <https://books.google.pt/books?id=CkgpiGbERY4C&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

<sup>13</sup> Conceito livremente traduzido da palavra inglesa *roles*

pensamento corta quaisquer laços pré-estabelecidos entre gênero e sexo e o autor desenvolve um discurso sobre o gênero em que o representa como um dispositivo absolutamente mutável e em contínua construção e, ou desconstrução. A pensar sobre vários filmes do cineasta, Marie Piganiol, no seu artigo a respeito de pessoas transgênero nos filmes de Pedro Almodóvar, afirma que existe uma referência quase explícita nas narrativas de Almodóvar às próprias teorias de Sigmund Freud; sobre o filme *Tacones Lejanos* (1991), a investigadora escreve que Almodóvar sempre jogou com as categorias do gênero binário e a forma como elas são construídas e reforçadas - o filme retrata a história de uma relação destrutiva entre uma mãe e uma filha: Rebecca, que sempre admirou e imitou a sua mãe e Becky, que é uma famosa cantora espanhola. Esta forma louca de amor que Rebecca sente pela sua mãe fez com que ela se distanciasse da sua própria autorrealização e levou-a a matar os intermediários entre a sua relação com a sua mãe (basicamente os amantes de Becky); ela inclusive desenvolve uma relação com uma *drag queen*, Letal, famosa por imitar a sua mãe,

“Esta referência implícita às teorias de Freud, inverte-as e dessa forma, subverte o complexo de Édipo do qual os protagonistas sempre foram familiares do sexo oposto. Sendo que a heterossexualidade é socialmente construída, porque seriam meninos atraídos pelas suas mães e meninas pelos seus pais? Essa é uma das sugestões de Almodóvar em *Tacones Lejanos*”<sup>14</sup>

Colocando as questões de gênero - e o próprio gênero - como uma constante metamorfose, Almodóvar também questiona a teoria de Freud de que o indivíduo incorpora no seu ego o seu pai ou a sua mãe e define assim a sua identidade de gênero, sem espaço para permeabilidade. Noutro filme de Almodóvar, *Mála Educación* (2004), o realizador coloca em cena uma personagem que é um ator que pretende desempenhar um papel de uma personagem transgênero e que desenvolve uma pesquisa e estudo sobre essa temática; numa das sequências do filme vemos a personagem a imitar

---

<sup>14</sup> PIGANOL, M. (2009), “Transgenderism and Transsexuality in Almodovar’s Movies”. *Amsterdam Social Science*, Vol. 1(2): p. 79-95. Consultado em <http://socialscience.nl/wp-content/uploads/2013/04/Volume-1-Issue-2-Article-6.pdf>

os gestos de um travesti e a tirar notas num bloco acerca dos movimentos; a personagem desenvolve um mecanismo de mimese para incorporar essa sua nova identidade – como um ato performativo, quase de performance.



15



Mais tarde, a personagem atua vestida com um traje de lantejoulas que imita o corpo de uma mulher nua – a personagem cobre-se com um corpo “feminino” – como se esse fosse uma das requisições para se ser uma mulher. O corpo nu da mulher, sobre o seu, também coloca – se ainda existiam dúvidas – a personagem como objecto-máximo de desejo, como objeto máximo de sexualização, mas neste caso em específico, é um homem que o espectador está a sexualizar.

Esta reflexão de Almodóvar sobre a performatividade do género parece estabelecer relação com as teorias de Judith Butler expressas na sua publicação mais comentada: *Gender Trouble*. Antes de avançar sobre o pensamento de Butler – e porque ambos os conceitos surgiram na mesma frase, anteriormente – a investigadora explica que existe uma distinção entre performativo e performance. Para Butler, o conceito de performance remete para uma representação, quase como um papel representado por um ator – uma representação que difere do género do indivíduo; enquanto que o conceito de performativo, remeteria para uma noção completamente diferente: algo performativo, seria algo que causaria uma série de efeitos e impactos no meio social – como exemplo, a autora enumera a forma como

---

<sup>15</sup> Imagens capturadas de *Mála Educación* (2004) de Pedro Almodóvar

cada um fala, anda, gesticula e se apresenta como dispositivos que consagram cada um dos indivíduos como homens ou mulheres.<sup>16</sup>

Tal como Pedro Almodóvar aponta na sua obra, Butler corta quaisquer ligações entre o género e o sexo e apresenta o género como uma construção social

“Quer o género ou o sexo sejam fixos ou livres, eles são uma função de um discurso que procura estabelecer certos dogmas do humanismo previamente a qualquer análise do género. (...) as barreiras dessa análise mostram que os limites dessa experiência estão condicionados pelo discurso. Esses limites são sempre estabelecidos dentro dos termos do discurso da hegemonia cultural que é predicada por estruturas binárias que surgem como a linguagem universal da racionalidade.”<sup>17</sup>

Para Butler a concepção de género é completamente ilusória – enquanto se pensa que a concepção de género é real porque é baseada naquilo que é o “natural”, trata-se na verdade de uma construção assente exclusivamente num sistema cultural. Butler afirma também, que esta construção de identidade de género é internalizada por uma repetição de gestos e movimentos que tornam a identidade de género um dispositivo construído e de teor performativo.

Ambas as personagens criadas por Almodóvar e por Céline Sciamma, ao repetirem gestos do género oposto, entram num processo de incorporação de identidade de género semelhante a aquele que executaram quando incorporaram o seu género também. Este processo, que não é inverso, entra em conflito com a normatividade imposta pela estrutura social apenas porque esta está de acordo com normas impostas por sistemas culturais e de teor religioso – que foram estabelecidas muito anteriormente a se desenvolver qualquer estudo sobre o género.

Já em *O Segundo Sexo* de 1949, Simone Beauvoir defendia que aquilo que seria ser homem ou ser mulher era uma noção absolutamente cultural e em nada baseada na biologia. O pensamento era revolucionário:

---

<sup>16</sup> Entrevista *on-line* consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

<sup>17</sup> BUTLER, J. (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge. pp. 12



Beauvoir apresentava uma distinção explícita entre o que era o fenómeno de género e a biologia do sexo; a escritora também acreditava que as mulheres eram sexualizadas em oposição aos homens, ou seja, que apenas as mulheres eram vítimas de questões de sexualidade por não serem homens. Para Beauvoir, outro dos problemas desta dicotomia binária (que a divisão entre homem e mulher) – seria que durante décadas e continuamente nos dias de hoje – as mulheres sempre foram associadas ao lado “mau” criado por esta divisão; se tudo era verdade ou mentira, luz ou escuridão, positivo ou negativo, a mulher seria sempre o negativo desde a mitologia grega em que Pandora abre a caixa e liberta todo o mal no mundo – ou até na adaptação cristã do mito – em que Eva morde a maçã; desta forma, mulheres são apenas não-homens (que nascem a partir de homens) e, por pura oposição, associadas ao fatalismo e ao pecado.

Quando Beauvoir proclama “*on ne naît pas femme: on le devient*”, ela abre caminho para a exploração da sua tese e do seu pensamento de que o sexo e o género não estão relacionados; ao não especificar este “*on*”, Beauvoir deixa aberta variadas possibilidades, em que uma das leituras pode ser precisamente que nem só os indivíduos que nascem com o sexo “feminino” poderão tornar-se mulheres; é precisamente no processo de “*devient*” (de se tornar) que a teoria de Judith Butler de performatividade de género se insere, seria então, por esses mecanismos que alguém se tornaria uma mulher (ou um homem).

“Para Beauvoir, o género é “construído”, mas na sua formulação existe um agente implicado, um cogito, alguém que escolhe e se apropria desse género, e poderia, em princípio, escolher um outro género. (...) se “o corpo é uma situação”, como a autora implica, não existe nenhum recurso a um corpo que não tenha sido sempre interpretado segundo meios culturais; logo, o sexo não poderia ser tomado factualmente como algo anatómico, acima de discursivo. Na verdade, sexo, por definição, parece ter sido o género desde sempre.”<sup>18</sup>

Ao implicar uma compulsão segundo a qual um indivíduo “se torna uma mulher”, Simone de Beauvoir também se afasta do binarismo de género

---

<sup>18</sup> BUTLER, J. (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge. pp. 11

como um *standard* natural, pois essa compulsão seria imposta por um meio sociocultural. Desde há milhares de anos que – principalmente no sul da Índia – indivíduos identificados como *hijras* eram celebrados como pessoas que não pertenciam a nenhum dos género masculino e feminino e que estariam associadas a um maior domínio espiritual; nos dias de hoje, *hijras* continuam a existir na Índia, mas perderam o seu sentido inicial com a implementação e expansão do pensamento ocidental; durante a colonização britânica, *hijras* foram até consideradas criminosas e punidas por novas leis.<sup>19</sup> Este facto, vai mais além de apontar a concepção de género como construção social e demonstra que existem variações na forma como essas construções são concebidas, cada uma suportada pelo seu meio sociocultural.

Também Judith Butler tenta desconstruir as teorias de Sigmund Freud sobre a sexualidade e a identidade de género; para Butler, a teoria de Freud é questionável, porque o psicanalista parece nunca se libertar do conceito de género como algo natural. Acreditando que o género é simplesmente um sistema construído, Butler afirma que Freud ao implicar que a criança incorpora a identidade do pai ou da mãe, esses referentes são tomados como naturais – e não como conceitos socialmente pré-concebidos. Freud estaria a perpetuar o pensamento de que as primárias formas de desejo que a criança estabelece com os seus progenitores são criadas dentro de um “*matrix* heterossexual”<sup>20</sup>.

Noutro dos pontos em que a investigadora discorda com Freud, Butler afirma que a bissexualidade natural que Freud identifica no desenvolvimento da criança é na verdade uma dupla heterossexualidade;

---

<sup>19</sup> Informação recolhida de BORNSTEIN, K. (1994), *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Routledge. pp.131 e no artigo on-line

SONALI, G. (2015) *The History of Hijras – South Asian Transsexuals and Transgender Community*. Consultado em: <http://www.india.com/lifestyle/the-history-of-hijras-south-asias-transsexual-and-transgender-community-540754/>

<sup>20</sup> Conceito que Butler utiliza em *Gender Trouble* para se referir à “heterossexualidade compulsiva” proposta pelo pensamento ocidental.

“A concepção da bissexualidade em termos das disposições feminino e masculino, (...), sugerem que a “bissexualidade” de Freud é a coincidência de dois desejos heterossexuais dentro de uma mesma *psyche*. A disposição masculina nunca é, de facto, orientada para o pai como um objecto de amor sexual, como a feminina não é orientada para a mãe (...). Ao repudiar a mãe como um objeto de desejo, a rapariga repudia a sua masculinidade e, paradoxalmente, assume a sua feminidade como consequência”<sup>21</sup>

A investigadora não abandona por completo as teorias de Freud, mas aponta aquilo que pensa ser necessário repensar; Judith Butler explica de que forma a bissexualidade de Freud sempre foi afinal uma heterossexualidade, já que apenas os “opostos se atraem”; Butler recusa também a compulsão pela qual um indivíduo se torna obrigatoriamente um homem ou uma mulher – criando um espaço mais inclusivo a todas as vidas humanas.<sup>22</sup> Com *Gender Trouble*, Judith Butler avança no pensamento sobre o género e explicita o quanto a normatividade heterossexual é importante no pensamento ocidental (e também nas teorias de Sigmund Freud); ainda que uma construção social, o género é inegável – mas ele existe dentro destes mesmos parâmetros e é reproduzido desta forma – ao questionar o género, Butler não o recusa, apenas lhe oferece uma nova perspectiva.

Um(a) jovem realizador(a) da Suécia de nome Ester Martin Bergsmark, no seu documentário/filme-ensaio intitulado *Pojktanten* (que em inglês foi traduzido para *She Male Snails*) desenvolve uma reflexão sobre a sua própria forma de estar no mundo e a do(a) seu(a) amigo(a) e artista Eli Levén – e estabelece uma diferença entre o que a sociedade projeta nele(a)s e a forma como ele(a)s se sentem. O filme – que foi comparado aos primeiros filmes de Derek Jarman – mistura vários formatos digitais de imagem e estabelece um discurso através de um diálogo entre os protagonistas e algumas leituras feitas pelo autor; o filme apresenta uma forma que cria um paralelismo entre memórias, os corpos dos protagonistas e uma espécie de *reverie* poética em que vários corpos que não se encaixam nas convenções sociais de género

---

<sup>21</sup> BUTLER, J. (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge. pp. 82

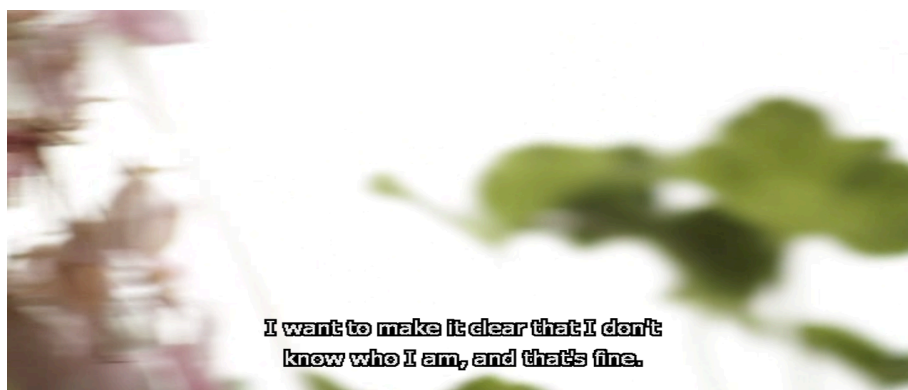
<sup>22</sup> No seu livro *Undoing Gender* (2004), Butler aborda esta dimensão das vidas humanas, de uma forma mais explícita, afirmando que algumas vidas seriam mais “vivíveis” (*liveable*) do que outras.

(que poderão ser o mesmo corpo em mutação) deambulam por um deserto coberto de neve.

O conceito sueco *pojktanten* que intitula o filme, é a forma que Eli Levén (protagonista no filme) criou para se identificar - poderia ser traduzido para o inglês *ladyboy* – de forma a não se associar a nenhum dos gêneros binários; o(a) próprio(a) autor(a) do filme, na sua narração - que se materializa numa viagem de autodescoberta e de procura por uma identidade - chega a uma conclusão precisa de que ele(a) não se consegue identificar nem com o género masculino, nem com o género feminino e que dessa forma ele(a) não é nenhum deles: Bergsmark afirma ainda que essa conclusão o(a) deixa feliz.

O título em inglês (*She Male Snails*), baseado numa pequena sequência do filme, estabelece uma relação entre as personagens e um caracol – que é conhecido como um animal que vai mudando o seu sexo consoante o meio em que se encontra: o que torna, neste caso, o sexo numa questão relativa.

23



---

<sup>23</sup> Imagens capturadas de *Pojktanten* (2012) de Ester Martin Bergsmark

No seu livro de 1994 intitulado *Gender Outlaw: on men, women, and the rest of us*, Kate Bornstein elabora uma reflexão pessoal sobre o que é o género e sobre como é viver de uma forma não conformista em relação ao binarismo de género. A autora autoproclama-se como uma “fora-da-lei” do género e reflete sobre a sua experiência pessoal enquanto artista e mulher *trans*; Bornstein intercepta o seu discurso teórico com memórias e reflexões pessoais e - por vezes poéticas - que criam uma estrutura na obra semelhante àquela que vemos em *Pojktanten* de Ester Martin Bergsmark. Sobre ser uma mulher *trans* a autora afirma que na altura da sua transição não teve uma opção de escolha – Bornstein não tinha bem a certeza se era uma mulher, mas sabia sem qualquer dúvida que não era um homem. Num capítulo a que a artista chamou de “*Touching All the Basis*”, a autora tenta desconstruir o género lançando várias questões que demonstram falhas nas concepções da normatividade de género corrente.

“A maioria definiria um homem pela presença de um pénis, ou alguma espécie de pénis. Alguns definiriam uma mulher pela presença de uma vagina ou alguma forma de vagina. Mas não é assim tão simples. Conheço várias mulheres em São Francisco que têm pénis. Vários homens maravilhosos que têm vaginas. (...) És uma mulher porque podes engravidar? Porque sangras todos os meses? Várias mulheres nascem sem este potencial, e todas as mulheres deixam de possuir essa capacidade depois da menopausa – essas mulheres deixam de ser mulheres? (...) És um homem porque podes procriar? E se a tua contagem de espermatozoides for demasiado baixa? (...) Um doutor decidiu, baseado no que se via dos teus órgãos genitais externos, que tu serias de um género ou de outro. (...) És homem ou mulher porque a lei diz isso? É a lei imutável? Não legislamos todos os dias para melhorar as próprias leis do nosso estado, nação ou cultura?”<sup>24</sup>

Num capítulo posterior do seu livro, Kate Bornstein reflete sobre o género ser tão importante para a sociedade ocidental porque esta seria uma sociedade baseada numa estrutura patriarcal; se não existisse distinção entre os géneros, homens não poderiam exercer maior poder e ter mais privilégios por serem homens – para a autora, acabar com o género (como este é

---

<sup>24</sup> BORNSTEIN, K. (1994), *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Routledge. pp.56

proposto na sociedade ocidental) seria acabar com várias injustiças criadas pela desigualdade de gênero e com vários tipos de violência de ódio exercidas como sexismo, homofobia, misoginia e até transfobia.

Sobre a sua própria experiência de transição, Kate Bornstein afirma que tudo se tornou mais claro quando a autora pensou sobre o conceito de fluidez de gênero – assimilar o novo conceito em contraste com o conceito de ambiguidade (que outrora teria sido utilizado por Bornstein para pensar sobre a sua própria identidade) seria recusar as normas impostas por ambos os opostos do binarismo de gênero, e não ter que aceitar obrigatoriamente uma das duas hipóteses. *“Fluidez de gênero é a habilidade de um indivíduo para livre e conscientemente tornar-se um ou vários de uma lista ilimitada de opções de gênero, por um tempo indefinido, a qualquer velocidade de mudança”*<sup>25</sup>. Sobre esta concepção de gênero de Kate Bornstein, Judith Butler escreve no seu *Undoing Gender* de 2004 que

“(...) Kate Bornstein, que argumenta que passar de F para M, ou de M para F, não é necessariamente ficar dentro do espectro do gênero binário, mas abraçar a transformação ela mesma como o significado de gênero. Em certos aspectos, é Kate Bornstein quem carrega agora o legado de Simone de Beauvoir: se um indivíduo não nasce mulher, mas, em oposição, se torna uma, então a ação de se tornar é o veículo para o próprio gênero.”<sup>26</sup>

Desta forma, a experiência de gênero de Kate Bornstein não seria definir-se como homem ou mulher, mas ir experienciando o gênero de formas variadas e ilimitadas: tornando o processo no próprio gênero. Isso não quer dizer que o gênero seja uma *performance*, mas que este oferece liberdade de expressão. Tal como Judith Butler, Bornstein não nega que o gênero exista, mas ambas concordam que ele existe por construção social: quando a autora toma uma posição radical e reflete sobre o que seria acabar com o gênero – ela aponta para uma universalidade desta compreensão sobre o que é o gênero e de que forma ele continua a surgir e a existir.

---

<sup>25</sup> BORNSTEIN, K. (1994), *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Routledge. pp. 52

<sup>26</sup> BUTLER, J. (2004), *Undoing Gender*. New York: Routledge. pp.65

Em 2001, John Cameron Mitchell realizou e protagonizou uma adaptação do seu próprio livro *Hedwig and The Angry Inch* e tornou-o num musical *punk*, como por vezes é descrito, que conta a história de uma personagem *trans* que cresceu do lado este do muro de Berlim e que mais tarde emigra para os Estados-Unidos da América para tentar ser uma estrela *punk-rock*; o segundo segmento do título do filme “*the angry inch*” reporta-se à operação de mudança de sexo da personagem, Hedwig, que teria sido vítima de uma negligência que a deixara com uma genitália indefinida e disfuncional. A estrutura do filme intercepta o presente da narrativa com imagens do passado e momentos musicais que remetem para um espaço narrativo de teor fantasioso, por vezes, e que refletem sempre a condição da protagonista como uma pessoa que não se conforma com as normas de género do sistema binário. Esta estrutura em três camadas estabelece uma relação de semelhança com as estruturas, pensadas anteriormente, do livro de Kate Bornstein e o filme de Ester Martin Bergsmark.

Hedwig, numa sequência dos primeiros vinte minutos de filme, recorda a melancolia e a solidão da sua infância - em que se refugiava a ouvir música *rock* ocidental - e atua num bar uma música, a que deu o nome de *The Origin of Love*, que escreveu baseada na sua obsessão de infância pela teoria de Aristófanes sobre o mito de *Zeus* relatado por Platão no seu famoso *Symposium*; segundo Aristófanes, antes da humanidade, haveriam caminhado sobre a terra seres de quatro braços e quatro pernas e uma só cabeça com duas caras, que *Zeus* - por castigo e por medo do poder destas criaturas - haveria rasgado ao meio e deixado o umbigo em cada uma das partes como marca desta intervenção.

“Por fim, depois de uma boa reflexão, Zeus descobriu uma forma. Disse: ‘Penso que tenho um plano que os vai tornar humildes e melhorar as suas maneiras; a humanidade continuará a existir, mas vou cortá-los em dois e dessa forma ficarão mais fracos e numerosos; serão mais lucrativos para nós. Deverão caminhar verticalmente em duas pernas, e se continuarem a ser insolentes e agitados, dividi-los-ei de novo e deverão saltar numa só perna’. Falou e cortou os indivíduos em dois, (...) tal como dividiria um ovo com um cabelo; e assim que os cortou um depois de outro, pediu a Apollo

que lhes virasse a cabeça e o pescoço para que eles contemplassem a sua parte dilacerada: a humanidade aprenderia uma lição de humildade.”<sup>27</sup>

Hedwig continua a explicação do mito na sua atuação referindo que os novos seres, separados da sua forma inicial, estariam condenados a uma condição de incompletude e a rumar a Terra na procura da sua outra metade; esta seria a explicação<sup>28</sup> sobre a origem do amor para a protagonista, que em criança acreditava que teria de passar para o lado oeste do muro de Berlim, para encontrar a sua “metade”. Existiriam três tipos destas criaturas pré-humanas que são descritas por Aristófanos: umas seriam filhas do Sol - e seriam “masculinas” -, outras seriam filhas da Lua – e seriam “femininas” e as terceiras seriam parte Lua e parte Sol e filhas da Terra – e são descritas como seres andróginos.

A narrativa do filme de John Cameron-Mitchell desenvolve-se numa viagem que Hedwig estabelece enquanto persegue o seu ex-namorado que lhe roubou as composições musicais e que se tornou numa estrela de *rock* famosa com o trabalho escrito por Hedwig; esta viagem que também se desenvolve como uma procura por uma identidade, está condicionada por Hedwig sentir constantemente que parte da sua identidade terá sido roubada. Durante a sequência de *the Origin of Love*, o espectador compreende que Hedwig pensa nesse seu ex-namorado como a “metade” que lhe havia sido rasgada – e que ela havia encontrado e perdido de novo; esta obsessão de Hedwig pelo ex-namorado e a sua perseguição constante podem ser comparadas à condição dos seres humanos – que segundo o mito de *Zeus* – caminhariam à procura da sua outra “metade”.

Hedwig cobre sempre o seu corpo com roupas “femininas”, com perucas e com maquilhagem para construir a sua forma “feminina” e, para que, dessa forma, possa ser percepcionada por todos como uma mulher; uma mulher, que procura a sua outra “metade”: que ela julga ser o homem por quem se havia apaixonado. No entanto, na última parte do filme – num

---

<sup>27</sup>PLATO (308 A.C.), *Symposium*. Adelaide: University of Adelaide E-books.  
Consultado em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/plato/p71sy/symposium.html>

<sup>28</sup> Esta sequência do filme pode ser visualizada em  
<https://www.youtube.com/watch?v=c3oSc8gMrGo>



rumo a uma conclusão - durante uma atuação, Hedwig começa por destruir todos os elementos femininos que carrega no seu corpo: arranca a peruca, esmaga os tomates que simulam os seus seios e rasga o seu vestido; no momento seguinte, o filme transporta o espectador para um espaço virtual em que Hedwig, despida, encontra-se com o seu ex-namorado que está despido também e ambos os corpos se assemelham; naquilo que parece ser um pedido de desculpas do homem que lhe roubou parte da sua identidade, Hedwig compreende que este homem é uma projeção do seu lado “masculino” e que, dessa forma ela comporta ambos os géneros em si: que ele(a) é um “terceiro” género.

Ao pensar na analogia que a narrativa cria entre o mito de *Zeus* e o próprio muro de Berlim - com o qual Hedwig cresceu – pode concluir-se que na retaguarda final da viagem, que a protagonista estabelece na procura de uma identidade: Hedwig destrói o muro do binarismo de género e compreende que aquilo que *Zeus* haveria feito, teria sido destruir o conhecimento dos humanos sobre a “completude” que seria comportar ambas as “metades” num mesmo ser.



29

Durante a sequência de *The Origin of Love*, John Cameron Mitchell acompanha a explicação do mito de *Zeus* com uma animação que o ilustra, e que culmina na formação de um símbolo que ele cria para representar a separação em duas metades do mesmo ser; no momento final do filme, essa

---

<sup>29</sup> Imagens capturadas de *Hedwig and the Angry Inch* (2001) de John Cameron Mitchell

mesma animação retorna para mostrar, desta vez, essas duas mesmas partes do símbolo a tentarem de diversas formas unir-se de novo até se conseguirem formar, de volta, num só – nesse momento, a montagem do filme sobrepõe o plano da animação a um outro plano do corpo nu de Hedwig, e o símbolo criado pela animação, sobreposto à parte lateral deste corpo, desvanece-se para revelar uma versão tatuada no próprio corpo da protagonista; este novo plano - que é um grande plano da zona central do corpo de Hedwig - vai-se abrindo para revelar o(a) protagonista despido(a) e de pé, num beco escuro e desconhecido pelo espectador: Hedwig, renascido(a), começa a caminhar em direção ao mundo.

## II.

Partindo da reflexão do primeiro capítulo sobre o gênero e as suas várias dimensões no cinema que o reflete, no segundo capítulo elaborase uma reflexão sobre as implicações do corpo *trans* e sobre a forma como, geralmente, ele se apresenta como um elemento disruptivo no espaço e no tempo nas suas várias representações cinematográficas – e dessa forma, refletir sobre ele como um “outro” no cinema; desde o cinema *mainstream*, ainda hoje contaminado pelo *male gaze* – ao cinema mais independente, que já incorpora as questões de gênero na sua produção e desenvolve construções de personagens com o seu devido heroísmo – pretende-se desenvolver um pensamento sobre o corpo *trans*, também, como um texto político nas várias narrativas em que este ocupa um lugar e, dessa forma, problematizar as suas várias representações.

Em 1975, Laura Mulvey dissertou sobre o *male gaze* no seu ensaio intitulado *Prazer Visual e Cinema Narrativo*; a autora começa por estabelecer uma relação entre o cinema e a escopofilia – o prazer de ver – e pensa-o segundo as bases que Freud haveria desenvolvido sobre esse conceito e sobre como ele estaria associado ao prazer sexual também. Além de estar associada com o prazer sexual, a escopofilia estaria diretamente ligada à objectificação de outrem, pois essa “observação” seria “curiosa” e “controladora”. Mais tarde no seu artigo, Mulvey descreve dois tipos diferentes de escopofilia – o primeiro incidindo, precisamente, sobre a identificação de um “outro” e da sua objectificação; e o segundo estando relacionado com o próprio “ego” e a identificação de um “igual”, da qual derivaria prazer visual.

Essa escopofilia de dimensão narcisista estaria relacionada com o próprio reconhecimento do “eu” do indivíduo ao espelho, onde ele poderia projetar no reflexo desejos oprimidos; o espectador ao deparar-se com o

sistema fechado que o cinema lhe propõe, não só está perante um universo criado para si e de satisfação *voeuyrista*, como pode projetar no ator, também, os seus desejos oprimidos.

“As características glamorosas de uma estrela de cinema masculina não são então as do objecto erótico do olhar, mas as de um ego ideal mais perfeito, mais completo, mais poderoso, concebido no momento original do reconhecimento perante o espelho. A personagem no filme pode fazer as coisas acontecerem e controlar os acontecimentos melhor do que o sujeito/espectador, tal como a imagem no espelho controla melhor a coordenação motora.”<sup>30</sup>

Mulvey refere-se especificamente a “uma estrela de cinema masculina”, pois no desenvolver do seu texto, a autora defende que o cinema - sendo ele uma indústria também e tendo consciência do seu poder de codificação e de satisfação libidinal – estaria a ser concebido sistematicamente por homens e para homens; ou seja, se por um lado o cinema utilizaria a figura da mulher como uma objetificação e dessa forma, estimular ao prazer visual dos homens - ele também utilizaria o homem como figura central e heroica para possibilitar a identificação do “eu” do espectador com o “eu” do herói do filme. A este “olhar” inerente ao cinema de massas, Laura Mulvey deu o nome de *male gaze*.

### O male gaze

A figura da mulher no cinema, não tem qualquer valor por si só, ela serve para pausar a narrativa (da ação estabelecida por e para os homens) e/ou para servir de catalisador do enredo que envolve a personagem masculina; desta forma, a subjugação da mulher ao “poder” do homem, reflete-se geralmente no cinema, tal como na sociedade, e perpetua a objectificação sexual da mulher através dos seus códigos e formas narrativas – é uma indústria de homens heterossexuais para homens heterossexuais. Além de ser problemática esta afirmação da mulher como um objeto, outro

---

<sup>30</sup> MULVEY, L. (1975). *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, in *Género, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. pp126

problema que se levanta, é o facto de o espectador que não seja homem heterossexual, não poder extrair prazer escopofílico da sua relação com o cinema *mainstream* tal como deveria ser suposto. Laura Mulvey chega a sugerir que a única forma que a mulher consegue atingir essa satisfação “cinematográfica” era a de ela observar o filme através de um olhar “transvestido”, e dessa forma objetificar a personagem feminina do filme e identificar-se com o herói masculino.

É possível que esta ideia do “olhar transvestido” seja, provavelmente, o mais próximo que Laura Mulvey tenha desenvolvido, na sua obra, em relação ao pensamento sobre pessoas *trans* - esta ideia sugere a noção de uma identificação com um género diferente daquele que foi designado à nascença, neste caso, de indivíduos do género “feminino”. Se o cinema estabelecer as suas formas dentro desta dicotomia entre mulher objetificada (e dessa forma um “outro”) e homem herói (e dessa forma o “eu”), pode-se concluir de imediato que pessoas *trans* que não se consigam definir dentro do espectro do género binário, não podem ocupar um lugar nesta equação proposta pelos sistemas do cinema *mainstream*.

“Dentro do cinema convencional, Mulvey propôs que a única forma de uma espectadora aceder ao prazer voyeurístico seria a de se “*trans*-identificar” com o *male gaze*; através deste processo complicado, a espectadora de um cinema convencional de narrativa visual poderia encontrar uma posição no ecrã que lhe oferecesse mais do que o prazer de ser considerada como fetiche. Mulvey sugere que a espectadora deve de suturar o seu olhar para o olhar masculino (...) um travestismo que lhe permite imaginar durante instantes que ela tem o mesmo acesso ao poder que o espectador masculino”<sup>31</sup>

Mesmo que o conceito de *male gaze* e as reflexões de Mulvey nunca se estendam ao domínio de espectadores ou personagens *trans*, o seu pensamento sobre o género e sobre a teoria fílmica são uma base importante para pensar as representações de personagens *trans* - que mesmo que presentes nas narrativas, nunca permitem o espectador de se identificar com

---

<sup>31</sup> HALBERSTAM, J. (2005), *In a Queer Time and Place*. New York University Press. pp. -

as personagens como um “eu”, e (de diferentes formas) afastam o personagem do espectador de forma a este ser, sistematicamente, identificado como um “outro”, dentro de uma sociedade ou sistema heteronormativo propostos. As ideias feministas exploradas por Laura Mulvey, combatendo a desigualdade de género, também contribuem para uma maior liberdade para pensar outras formas de género além daquela que é proposta pelo espectro binário.

Sendo que o cinema narrativo é um sistema (como Mulvey descreve) “hermeticamente fechado”, ou seja, que parece não se dar conta do seu espectador (ainda que seja feito a pensar nele, o cinema parece indiferente ao olhar do espectador e: dessa forma cria a sensação de *voyeurismo*); e sendo que o cinema depende desse *voyeurismo* e dessa capacidade de despertar desejo pelos seus objetos, parece eticamente problemático que ele se desenvolva baseado em sistemas tendenciosos no que diz respeito às questões de género. As componentes do olhar, da observação e da identificação não surgem como imparciais, pois elas são estabelecidas sempre dentro da mesma perspectiva.

Kate Halberstam, no quarto capítulo do seu livro *In a Queer Time and Place*, intitulado *The Transgender Look*, parece identificar a razão pela qual esta perspectiva se perpetua afirmando que esta também é impulsionada pela aceitação do espectador; é pelo espectador já ter aceite as normas de uma sociedade de género binário antes de entrar no cinema, que este também aceita a falta de opções e olhares propostos pelas narrativas do cinema “convencional”.

Nesse mesmo capítulo, a autora elabora um pensamento sobre o elemento do corpo como organismo com capacidade de mudança, ou metamorfose, como uma das marcas do cinema pós-modernista do final do século XX e início do século XXI; Halberstam nomeia como exemplos desde os corpos virtuais de *The Matrix* (1999), ao corpo “morto-vivo” de *O Sexto Sentido* (1999) – para a autora, esta “flexibilidade do corpo” (como ela define) seria também um catalisador de prazer visual e, relaciona-a diretamente com o surgimento de filmes *trans* no cinema popular.

Judith Halberstam elabora uma análise de *Boys Don't Cry* (1999) e *The Crying Game* (1992) para mostrar como a fantasia do corpo que muda pode ser identificada nos filmes *trans* do cinema *mainstream*; para a autora

“(...) a personagem transgênero surpreende a audiência com a sua habilidade em permanecer atraente, apelativa e com um gênero atribuído, ao mesmo tempo que apresenta um gênero em desacordo com o seu sexo, uma forma de ser que não deriva do corpo, e uma identidade que opera dentro do *matrix* heterossexual sem confirmar a inevitabilidade desse sistema da diferença,”<sup>32</sup>

No entanto, para a autora, mesmo que o corpo *trans* surja, por excelência, como um símbolo dessa suposta flexibilidade – esse mesmo corpo implica específicas formas de reconhecimento que parecem estar fora dos limites da fantasia do corpo flexível; Halberstam afirma que ainda que em ambos os filmes pareça que estes corpos *trans* são reconhecidos, ou até louvados – as suas narrativas, na verdade, condenam-nos por estes falharem em se conformar com a expectativa que é projetada por esta fantasia de flexibilidade e metamorfose, que age de acordo com um espectro binário do gênero e ainda se apresenta como uma perpetuação da heteronormatividade e do *male gaze*.

A autora analisa os filmes duma perspectiva que mostra que ambas as narrativas potenciavam a identificação de um *transgender look*, mas que acabam por falhar nas suas várias resoluções; se em *The Crying Game*, a personagem de Dil parece estar deslocada da temporalidade do resto das personagens; a personagem de Brandon em *Boys Don't Cry* é apresentada como um homem sem passado – as narrativas dos personagens são sempre estabelecidas dentro dum paradoxo em torno de visibilidade e temporalidade. A exposição de uma personagem *trans*, que a plateia havia anteriormente aceite como homem ou mulher, faz com que o espectador se mova de forma a reorientar-se em relação ao passado do personagem, para poder observar o seu presente e ainda repensar a sua expectativa para o personagem no futuro; esta dinâmica cria uma disrupção do personagem com a

---

<sup>32</sup> HALBERSTAM, J. (2005), *In a Queer Time and Place*. New York University Press. pp. -

temporalidade do filme, pois ele foi sujeito a duas visibilidades e olhares distintos.

Se por um lado, esta manipulação da temporalidade e da forma como o olhar (ou o *gaze*) é construído – e a relação e jogo que eles estabelecem com a heteronormatividade compulsiva – poderiam ser técnicas importantes na criação de um “*trans gaze*”, esta revelação do corpo *trans* surge equacionada com perigo ou risco de exposição e torna-se necessário que a personagem *trans* desapareça para sua própria proteção; para Halberstam, “o gaze transgênero torna-se difícil de rastrear porque depende de relações complexas no tempo e no espaço entre o ver e o não ver, o aparecer e o desaparecer, o saber e o não saber”.

O que Judith Halberstam parece verdadeiramente problematizar é como as fantasias de uma “diferença” que surgem no ecrã originam e possibilitam a reprodução sempre de um “mesmo” – ainda que o filme se centre numa personagem *trans*, ela serve para validar o sistema heteronormativo proposto.

“(…) por mais que o espectador queira acreditar em alternativas, o cinema *mainstream* assume que este quer acreditar que as escolhas que ele fez e as realidades dentro das quais este opera oferecem as melhores opções possíveis. Por exemplo, enquanto personagens homossexuais podem aparecer dentro dos romances heterossexuais como alternativas putativas para a aparente e inevitável progressão da vida adulta, desde a adolescência, até ao romance, ao casamento, à reprodução, à morte, as personagens *queer* vão existir apenas para confirmar a escolha sexual da heterossexualidade como ideal.”<sup>33</sup>

Por outro lado, um corpo *trans* que funcione dentro da fantasia de flexibilidade discutida anteriormente, serve também para provar que um corpo cisgênero é um corpo que funciona melhor e dessa forma, é privilegiado. Ainda que a autora defenda que *Boys Don't Cry*, ao longo da sua *durée*, vai criando momentos que possibilitam o estabelecimento de um *trans gaze* ou *transgender look* (pense-se na icónica cena de violação, por exemplo, que parece ela própria refletir sobre o *male gaze* a que o espectador está

---

<sup>33</sup> HALBERSTAM, J. (2005), *In a Queer Time and Place*. New York University Press. pp. -



habitado), nos momentos finais do filme, ele pune o corpo de Brandon fazendo o espectador observá-lo como uma mulher e não como o homem que ele é.

Como solução contra a propagação deste olhar heteronormativo, e essencialmente “masculino”, Judith Halberstam indica uma incorporação de uma “estética de turbulência” (como a autora a define) nas representações de personagens *trans*. Segundo Halberstam, essa estética poderia fazer com que estas disrupções de temporalidade discutidas anteriormente e projetadas na personagem *trans*, oferecessem uma dimensão crítica e de reinvenção ao *gaze*; “dentro desta turbulência podemos localizar um olhar *trans*, um modo de ver e de ser visto que não é simplesmente em desacordo com o gênero binário, mas é também parte de uma reorientação do corpo no espaço e no tempo”.

Na conclusão deste capítulo de *In a Queer Time and Place*, dedicado exclusivamente ao cinema, a autora parece pensar o cinema *trans* contemporâneo de uma perspectiva mais otimista e afirma que a variedade do cinema *trans* contemporâneo (mas principalmente de produções independentes), já aponta o seu “*gaze*” ou o seu próprio cinema para uma audiência mais variada, porque se insere num conjunto de sistemas que já podem ser identificáveis por diferentes indivíduos e que procuram melhorar o seu tratamento da personagem *trans* como um “outro”.

“A recente explosão de filmes transgênero força-nos a considerar o que o espetáculo do corpo transgênero representa para múltiplos públicos. Para um espectador, o corpo transgênero confirma a fantasia de fluidez tão comum para noções de transformação dentro do pós-modernismo. Para outro, o corpo transgênero confirma o poder absoluto do sistema de gênero binário. Mas para um terceiro, o corpo transgênero representa a visão utópica de um mundo de possibilidades sub-culturais. Representações *trans* no cinema *queer* recente moveram-se de uma técnica narrativa enganosa dedicada a apanhar o espectador ingênuo desprevenido para produções independentes dentro das quais, a ambiguidade de gênero não é uma armadilha, nem um dispositivo, mas parte integrante da produção de novas formas de heroísmo, vulnerabilidade, visibilidade e incorporação”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> HALBERSTAM, J. (2005), *In a Queer Time and Place*. New York University Press. pp. -

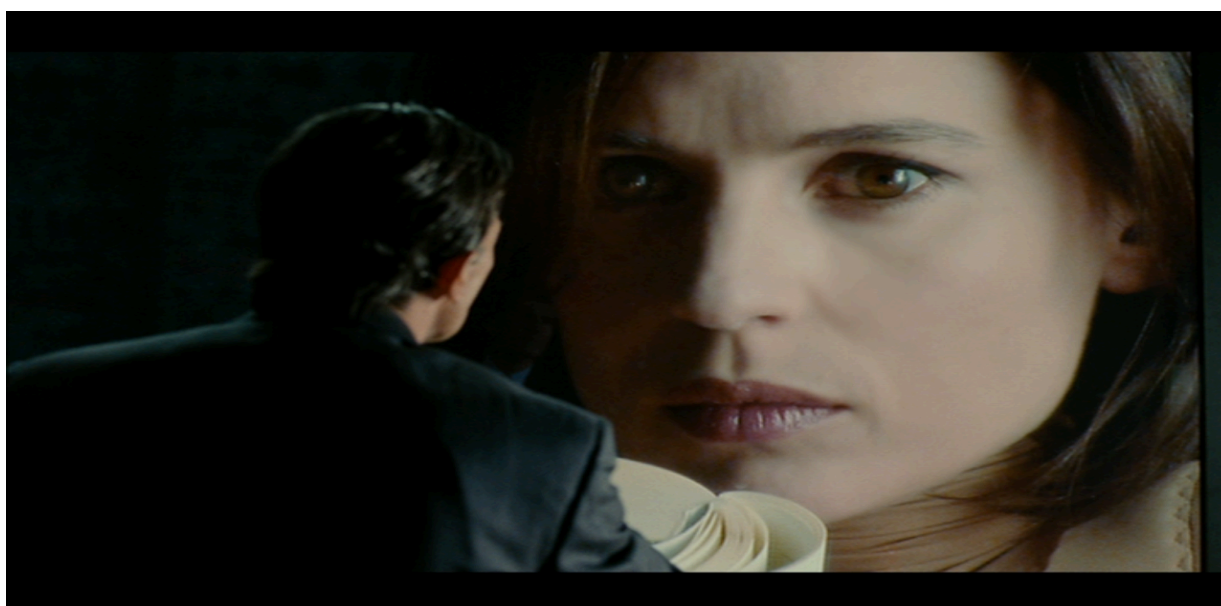
Ao voltar a Pedro Almodóvar, anteriormente pensado no primeiro capítulo, e mais concretamente ao seu filme de 2011: *La Piel Que Habito*, pode-se pensar que o próprio autor também utiliza o mecanismo de revelar uma personagem *trans*, que o espectador já havia identificado como mulher (neste caso), como uma forma de *plot twist*, no entanto, analisando melhor os mecanismos narrativos do filme, poderá argumentar-se que o autor constrói este desenlace narrativo de formas novas que poderão estabelecer uma abordagem crítica ao pensamento de género.

Se pensarmos a personagem de Robert, interpretada por Antonio Banderas, como protagonista, se por um lado ele perdeu a filha e a mulher que se suicidaram – a sua filha estando internada num hospício após ser violada – e isso pudesse contribuir para o espectador estabelecer uma relação de empatia pelo personagem: ele é um raptor e mantém Vera cativa na sua casa – ele surge como vilão na narrativa. A personagem de Robert é quase um “*Frankenstein*” da *transgenética* na sua investigação para criar pele artificial, e Vera, a cobaia da sua experiência.

Por outro lado, Vera, cativa e objetificada, também não é objeto de compaixão do espectador, pois este no desenrolar da narrativa entende que ela é a culpada da violação da filha de Robert; mais do que revelar que Vera era Vicent no passado e que Robert a submeteu forçosamente a uma operação de mudança de sexo (para se vingar do que ele havia feito à sua filha), o *plot twist* na narrativa de Almodóvar revela que Vera não pode ser pensada apenas na condição de vítima.

Almodóvar cria um universo que não permite que o espectador estabeleça relações de empatia ou de identificação de ego com os seus personagens – ele afasta o espectador dessa comoção, ou prazer, para poder situar a sua narrativa numa dimensão que permite o espectador refletir sobre a condição de identidade. Pode-se até concluir, que a personagem de Vera não é uma personagem *trans*: ela simplesmente foi submetida a uma operação; o que parece que Almodóvar tenta realmente pensar com o seu filme, é a mesma identidade de Vicent/Vera, em dois corpos distintos – colocando a identidade de cada indivíduo além do seu corpo, do seu género.

O autor parece quebrar estas barreiras do gênero, quando coloca a própria personagem de Vera a aceitar-se no seu atual corpo e a compreender quem é - nesta narrativa que também era a sua viagem numa busca identitária. Não existe um *gaze* em *La Piel Que Habito*, pelo contrário, a forma como Vera é mantida cativa e como Robert a observa através de um ecrã gigante (imagem essa que ele chega a lamber e tocar), parece estabelecer uma relação crítica com a forma como a mulher é objetificada no cinema e a forma como Robert, enquanto o personagem “masculino” retira o seu prazer através do voyeurismo e da escopofilia: a imagem de Vera existe apenas para Robert poder olhar, tal como o cinema existe apenas para o espectador.



35

Outra relação que parece que o filme estabelece com o próprio cinema seria o corpo de Vera, por vezes, surgir ele próprio como um corpo fílmico em que Robert monta o seu filme – o espectador depara-se com Robert a manipular pedaços de pele, tal como um montador manipula pedaços de filme e este monta-os de forma a criar um todo, um corpo final – o corpo de Vera – tal como o autor criaria o seu próprio filme; não é a primeira vez que o autor reflete sobre a montagem nas suas narrativas, pense-se em *Los Abrazos Rotos*, por exemplo, e se *La Piel Que Habito* foi antes descrito como

---

<sup>35</sup> Imagem capturada de *La Piel Que Habito* (2011)

um filme que reflete a obra do autor, ele reflete mais que isso, pois ele pensa o próprio cinema.

Voltando ao *plot twist* em que Pedro Almodóvar envolve o espectador, seria errado pensar Vera como uma mulher, tal como seria errado pensar nela como um homem também – o autor cria um personagem que se posiciona fora dos limites do binarismo de gênero e mais do que isso, ele parece propor uma reflexão sobre o corpo – não propriamente sobre o corpo *trans*, mas sobre como o corpo é independente do espírito, e da identidade; e por consequência, ele constrói uma noção de identidade que em nada está relacionada com o corpo ou com o gênero: a identidade é imutável, independentemente do corpo em que reside. São os mecanismos que Almodóvar estabelece no desenvolvimento das suas personagens que permitem o espectador de pensar com o devido distanciamento crítico – o espectador quase que despreza todos os personagens - ele não se identifica com nenhum - sendo que todos eles se tornam um “outro”.

Mas o que implica, então, o conceito de “outro”?

### O outro

De acordo com Simone de Beauvoir, logo na introdução do seu *Le Deuxième Sexe* (1949), o conceito de “outro” está sempre associado a uma conotação negativa; a relação do “eu” com o “outro” estaria sempre ligada a uma subjugação de uma parte pela outra. O seu livro, sendo sobre as mulheres, pensa também outros indivíduos como judeus, negros e até o proletariado para elaborar um pensamento sobre o “outro”, e estabelecer as mulheres como o “outro” sexo. Para Beauvoir, a construção do conceito de “outro” é inerente à própria construção do “eu”, pois ambos os polos se definem e estabelecem em relação um ao outro – no entanto, a autora parte do princípio que nenhum indivíduo se auto-define como o “outro”;

“Nenhum indivíduo se coloca, à partida, espontânea e prontamente como o inessencial; não é o Outro que, definindo-se como Outro, define o Eu; o Outro é posicionado como Outro quando o Eu se define como o Eu. Para que o Outro não se

torne o Eu, ele deve submeter-se a este ponto de vista estrangeiro.”<sup>36</sup>

A autora reflete também sobre como a sociedade está preparada, por excelência, para perpetuar a ideia do “outro” como “outro”, ainda que estas relações sejam todas construídas em noções bastante relativas – tendo como exemplo um viajante que ao chegar a um país estrangeiro pode tomar o lugar de “outro” e, obter algumas noções das implicações de uma vida condicionada por esse sistema de relações dicotômicas. Segundo Beauvoir, indivíduos que vivem a sua vida na condição de serem definidos como um “outro”, vivem sempre com a necessidade de se afirmarem, ou de como ela descreve, de “justificarem a sua existência” e que, mesmo criando um contra-discurso que reflita a sua condição, ele é sempre sujeito ao olhar crítico da “consciência superior”, (na eventualidade de ele ser capaz de criar um contra-discurso).

“Qualquer indivíduo preocupado em justificar a sua existência, experiencia essa existência como uma necessidade indefinida em se transcender a si mesmo. Mas o que, especificamente, define a situação de uma mulher é que, como ser de liberdades autônomas, tal como qualquer outro humano, ela escolhe e descobre-se a si própria num mundo em que os homens a forçam a assumir-se como um Outro: existe uma tentativa de a congelar como um objeto e condená-la à imanência, já que a sua transcendência será para sempre superada por outra consciência essencial e soberana.”<sup>37</sup>;

Existiria uma necessidade de transcender o seu ser, pois o discurso criado por si (o “outro”), não é capaz de ser validado tanto como, ou mais do que, o discurso criado pelo “eu”. Esta questão parece estabelecer uma ligação com a citação de Sandy Stone apresentada no final da introdução desta dissertação – em que, a investigadora da Universidade do Texas, questiona a capacidade de uma pessoa *trans* de criar um discurso, pois ela “falaria” fora das barreiras propostas pela sociedade – “(...) *além dos nodos*

---

<sup>36</sup>BEAUVOIR, S. (2009). *The Second Sex*. New York: Vintage Books. pp. 27

<sup>37</sup> Ibidem. pp. 37

*construídos em oposição que terão sido predefinidos como a única posição da qual o discurso é possível.*<sup>38</sup>, mas retome-se Sandy Stone mais tarde.

A noção que Simone de Beauvoir estabelece em torno do conceito de “outro” chega a atingir uma dimensão de algo que é intrínseco à humanidade e ao seu pensamento; a noção de um “eu” e um “outro”, seria tão antiga como as mitologias mais ancestrais e poderia ser encontrada até nas sociedades mais primitivas “(...) a alteridade é a categoria fundamental do pensamento humano. Nenhum grupo alguma vez se define a si mesmo como o Eu sem imediatamente estabelecer o seu oposto Outro” [pp.26] – no entanto, a autora defende que, nas suas primárias concepções, estas dicotomias não teriam conotações negativas relacionadas com nenhuma das partes (o que não acontece, por exemplo, na dicotomia de género entre mulher e homem). Para pensar esta relação, Beauvoir faz recurso à dialética de Hegel sobre o “mestre e o escravo” e explica de que forma esta relação favorece sistematicamente o “eu” face ao “outro” –

“O Mestre e o escravo estão também ligados por uma necessidade económica recíproca que nunca liberta o escravo. Isto é, na relação mestre-escravo, o mestre não demonstra a necessidade que este tem do Outro; ele mantém-se no poder para satisfazer esta sua necessidade, sem nunca a mediar; o escravo, por outro lado, por dependência, esperança, ou medo, internaliza a sua necessidade de ter um mestre; ainda que a necessidade seja igualmente intrínseca a ambos, esta relação joga sempre a favor do opressor acima do oprimido: isto explica, por exemplo, o progresso lento da libertação do proletariado.”<sup>39</sup>

Um investigador de Tokyo de nome Lajos Brons, no seu ensaio *Othering, an Analysis* afirma que a identificação de um “outro” (*othering*) é problemática pois ela afirma-se na construção de um “eu” face a um “outro” que é baseada num afastamento do “eu” em relação ao “outro” – tal como Beauvoir parece também sugerir. Brons elabora uma identificação de três

---

<sup>38</sup> STONE, S. (1993). *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*.

Austin: University of Texas. pp. 11 Consultado em:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>  
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>

<sup>39</sup> BEAUVOIR, S. (2009). *The Second Sex*. New York: Vintage Books. pp. 29

tipos diferentes de “*othering*”: o primeiro seria a identificação de um outro indivíduo, ou mente, ou corpo e que não estabelece grandes relações com a construção do eu – em que o “outro” não tem um papel significativo para o “eu” ou é reduzido a mero inimigo; o segundo tipo é a noção de “outro” desenvolvida por Simone de Beauvoir, mencionada anteriormente, em que o “eu” se constrói face ao “outro”; e o terceiro tipo estaria relacionado com uma indentificação, relativamente abstrata, de “algo” (mais do que “alguém”) em oposição ao “eu”.

Segundo Lajos Brons, estes três tipos diferentes de *othering* seriam originados por três fases diferentes do afastamento do “eu” em relação ao outro, a que o autor se refere como “distanciamento eu-outro”:

“(...) três diferentes aspectos ou fases de “distanciamento eu-outro” podem ser distinguidas: (i) o encontro com o “outro” e o simples reconhecimento do “outro” como o “não-eu” (isto é, sem ou antes de oferecer destaque à alteridade), (ii) a atribuição de alteridade ao “outro”, e (iii) a motivação ou consequência da atribuição dessa alteridade.”

O que parece ser interessante, também, no artigo de Lajos Brons é que o investigador utiliza autores para pensar o conceito do “outro” já duma perspectiva que está em conformidade com um contexto de uma pós-modernidade – na qual o dispositivo do cinema estaria inserido. As representações no cinema do “outro” sempre foram questionadas ou problematizadas – um dos maiores exemplos poderia ser a prática de *blackface* (identificada até em Griffith, no início do cinema, em *Birth of a Nation* (1915) ); no contexto deste projeto, o que importa pensar são as representações de personagens *trans* no cinema: de que formas essas representações podem ser questionáveis ou problemáticas, no que diz respeito ao seu tratamento do “outro”?

### O corpo *trans* como um outro

Na sua tese de doutoramento em filosofia e ciências da comunicação intitulada *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation*

*in Film*, uma investigadora da Universidade do Texas de nome Jeremy Russel Miller faz uma análise ao longo de cerca de trezentas páginas de uma lista extensiva de filmes com personagens *trans*, de forma a identificar de que formas este “distanciamento eu-outro” – de que fala Lajo Brons – se desenvolve. A autora divide a lista de filmes proposta em três grandes grupos e identifica três tipos de distanciamento associados aos filmes em questão.

Os três tipos de tratamento de personagens *trans* que Miller identifica são representações de personagens *trans* como farsa (*as farce*), personagens *trans* como grande surpresa (*as killer surprise*) e personagens *trans* como experiência vivida (*as lived experience*); para a autora, todos os três tipos – de melhores ou piores formas – afastam o espectador da personagem *trans* e não permitem que este a compreenda, pois as narrativas não estabelecem possibilidade de identificação; fazendo recurso também à sua experiência empírica, a investigadora tenta demonstrar de que forma as narrativas do cinema operam para que esta identificação, mesmo por parte de uma mulher *trans* (como Miller se define), não ocorra. Pense-se então sobre cada uma destas formas.

O primeiro tipo de tratamento de personagens *trans* que Miller destaca é a personagem *trans* como farsa; neste tipo de tratamento - que a autora associa a filmes de comédia de grande sucesso de bilheteira como *Tootsie* (1982), *Victor/Victoria* (1982) e até *Some Like It Hot* (1959) de Billy Wilder – a personagem *trans*, geralmente, é construída na narrativa como um objeto de ridicularização. Miller identifica, no seu agrupamento de personagens *trans* como farsa de cerca de dez filmes, as mesmas formas narrativas que os filmes sistematicamente utilizam para construir as suas personagens. A comédia destes filmes não é encontrada no humor da personagem, mas na personagem: o espectador não se ri com a personagem, ele ri-se da personagem – as experiências de travestismo das personagens são algo tão distante do espectador, que se torna aceitável para este ridicularizar a personagem.

Dentro deste tipo de narrativa, as personagens assumem uma identidade *trans* como consequência de factores externos do ego do



personagem e nunca por factores internos; se se pensar *Some Like It Hot* como exemplo, Jerry e Joe assumem a identidade de Daphne e Josephine, respectivamente, porque estão desempregados e porque são fugitivos de uma espécie de “máfia” que os persegue. Esta dimensão de “peripécia”, associada à identidade *trans*, surge como problemática pois ela desempenha um papel importante no afastamento do espectador face à personagem; a situação é tão absurda, por vezes, que não possibilita qualquer tipo de identificação, sendo que esta sensação de reconhecimento de “ego” pode ser identificada na identidade heteronormativa do personagem *trans* – ou seja, o espectador não é capaz de se identificar com Daphne ou Josephine, mas ele é capaz de se identificar com Jerry ou Joe.

Outro aspecto que se verifica neste conjunto de filmes é o facto de os personagens, geralmente, falharem na sua “performatividade” do género oposto – as personagens são mostradas como más a desempenhar os seus papéis – e criam a sensação, no espectador, de nem elas próprias se identificarem com as identidades por si construídas. O que se verifica mais do que isso até, é a necessidade da personagem exhibir – aquilo que poderia ser denominado como – um exagero da “performance” de género, quando ela assume a sua identidade heteronormativa; por exemplo, neste caso específico, as personagens quando assumem a sua identidade “masculina” iniciam uma performatividade de gestos e mecânicas que as possam afirmar como ainda mais “viris”.

Eventualmente, na narrativa destes filmes, chega o momento em que as personagens devem ver-se livres da sua identidade *trans* de forma a poderem proceder com as suas vidas de forma funcional – de forma geral, a identidade *trans* das personagens é sugerida como um obstáculo ou um impedimento da personagem cumprir o seu objetivo. No caso específico de *Some Like It Hot* (1959), é a identidade *trans* de Jerry que o impede de concretizar o seu desejo romântico com a personagem de Marilyn Monroe – a personagem deve abandonar a sua identidade *trans* para conseguir prosseguir com a sua vida da forma que esta deseja – a identidade

heteronormativa do personagem é sempre privilegiada face à identidade *trans*.

“(...) os finais destes filmes, em que as personagens abandonam os seus alter-egos transgénero, dá a impressão ao espectador que as identidades transgénero são temporárias e vão, eventualmente, finalizar-se, frequentemente levando familiares e amigos na esperança de que as pessoas transgénero nas suas vidas vão abandonar as suas identidades transgénero também.”<sup>40</sup>

Judith Butler chegou a referir-se a este tipo de filmes como uma produção de formas de *drag* que a cultura heterossexual produz para si mesma; para a autora, estas formas de comédia, seriam uma forma funcional de criar libertação “ritualística” da heterossexualidade, mas que é constantemente policiada e limitada por barreiras que a defendem de qualquer invasão de uma cultura *queer*.<sup>41</sup>

O segundo tipo de tratamento de personagens *trans* que Miller identifica, ao longo da sua dissertação, é a personagem *trans* como “*killer surprise*” – de que são exemplo *thrillers* de sucesso como *Dressed to Kill* (1980), *The Crying Game* (1992) e mesmo *Psycho* (1960) de Hitchcock. Neste tipo de narrativas, a personagem *trans* é assimilada como homem ou mulher pelo espectador durante o filme e a identidade *trans* da personagem é revelada como um *plot twist* (uma surpresa), como se pensou anteriormente segundo o pensamento de Judith Halberstam; o sentimento, por norma, associado a estas personagens é de medo e até nojo, como Miller tenta demonstrar.

No caso específico de *The Crying Game* (1992), já mencionado anteriormente, a personagem de Fergus, que está apaixonado pela personagem *trans*, Dil, - vomita assim que constata que Dil tem um pénis, a passo da descoberta do espectador, que estabelecendo identificação com

---

<sup>40</sup> MILLER, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.106 Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>

<sup>41</sup> BUTLER, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge. pp.126

Fergus é inculcado ao sentimento de nojo face à identidade *trans* de Dil. A narrativa pretende retratar a identidade *trans* de Dil, mas não lhe oferece uma história na sua própria voz, contada da sua perspectiva – em vez disso, o espectador é afastado da personagem *trans* pelos mecanismos narrativos.

Um dos problemas deste tipo de filmes é o tratamento da identidade *trans* como um segredo, em alguns casos, até vital – a identidade *trans* é tratada como um objeto tabu que deve ser mantido em segredo de forma a não chocar com a sociedade e com o espectador: a personagem *trans* ganha uma dimensão sedutora, mas que se manifesta como um poder da personagem iludir o espectador e as outras personagens que a rodeiam.

Além da sensação de nojo criada no espectador, outros filmes em que a personagem *trans* é também o assassino (que o espectador procura), incitam à sensação de medo face à identidade *trans* – *Psycho* (1960) poderá ser um dos melhores exemplos que demonstram esta questão; Miller argumenta, que neste tipo de filmes a identidade *trans* e a ideia de assassino e perigo estão tão interligadas que o espectador atribui as mesmas sensações a ambas – o que o afasta sempre de uma qualquer possibilidade de identificação. O espectador não é sujeito a uma possível identificação com as personagens mesmo antes de saber que elas são *trans*, pois os mecanismos narrativos também não o permitem: quando Hitchcock “mata” a sua protagonista aos trinta minutos de *Psycho* – o espectador não transfere o seu “ego” para Norman Bates, ele fica a pairar sem uma outra possível identificação e o espectador ocupa-se em ser cauteloso porque Hitchcock rompeu completamente com a sua expectativa.

Outro aspecto que é possível identificar nestes filmes, é que a culpa dos atos cometidos, sejam eles assassinatos (como em *Psycho*, e *Dressed to Kill*), ou iludir o espectador (como *The Crying Game*) é sempre associada à identidade feminina das personagens *trans* – sendo esta uma consequência do *male gaze* proposto por Laura Mulvey, como se pensou anteriormente; para Miller, estas narrativas além de transfóbicas, também teriam uma misoginia inerente aos seus mecanismos. É a identidade da mãe que Norman

Bates interioriza que mata as suas vítimas e não Norman, como o momento de tribunal final em *Psycho* parece revelar.

Miller argumenta ainda, que por norma, estes *thrillers*, constroem uma noção de identidade de género que está tão interligada com distúrbios mentais, ou até psicoses, que não é possível distinguir uma da outra; para a autora, associar-se uma identidade de género a uma patologia mental parece problemático – as personagens são associadas a um distúrbio mental, pois elas não se conformam com a heteronormatividade proposta e dessa forma, representam um perigo para a sociedade: a identidade é punida.

“Os códigos visuais do *gaze* transfóbico também operam para distanciar o espectador das personagens transgénero ao limitar a informação que é disponibilizada ao espectador sobre essas personagens, ao mesmo tempo que existe uma modelação das reações heteronormativas face a estas. A tardia revelação das identidades transgénero das personagens contribui para um desinteresse narrativo em incorporar as experiências das personagens e posiciona estas identidades das personagens como uma surpresa chocante em vez de uma posição de género legítima.”<sup>42</sup>

O terceiro, e último, tipo de tratamento de personagens *trans* que Miller identifica na sua tese é as personagens *trans* como experiência vivida; para a autora, este tipo de tratamento – identificado em filmes como *Boys Don't Cry* (1999), *Transamerica* (2005), ou até, mais recentemente, em *The Danish Girl* (2015) – já permite alguma aproximação do espectador às personagens, mas continuam a falhar na construção de uma personagem que lhe possa ser identificável.

A autora elabora um pensamento em torno da distinção entre compaixão (*sympathy*) e empatia (*empathy*) para explicar, que as construções de personagem - nestes filmes que Miller associa ao género de drama – são elaboradas de forma a despertar compaixão no espectador, em vez de empatia, que lhe permitiria identificar-se com a personagem; sendo que compaixão é um avanço positivo para o pensamento sobre personagens

---

<sup>42</sup> MILLER, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.160 Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>

*trans* face à sensação de ridículo ou medo (criados pelos outros tipos de construção de personagem) – pois esta retrata uma personagem que reclama a sua identidade *trans* e mostra a sua luta diária para uma validação social -, este mecanismo continua a perpetuar o distanciamento do espectador em relação à personagem *trans*.

Em contraste com os títulos mais *mainstream* abordados pela autora anteriormente, a este tipo de tratamento de personagem *trans*, Miller já associa a produções de cinema mais independentes – (ainda que possam ser encontradas em grandes produções também) -

“Os filmes *indie* alertam para personagens e situações que são menos comuns para um espectador comum, e enquanto isto oferece exposição de pessoas transgénero e outros grupos marginalizados a uma comunidade mais abrangente, essa mesma comunidade vem de uma posição social que automaticamente se distancia das personagens que lhe são apresentadas e é exposta a códigos visuais e narrativos que contribuem para esse afastamento. Ainda que os filmes *indie* tentem apelar a uma reflexão realista das situações das personagens, eles continuam a ser concebidos para um espectador geralmente desfamiliarizado com as experiências apresentadas no ecrã, o que conduz a dimensões de exotismo. (...) as personagens são apresentadas como um distante Outro.”<sup>43</sup>

No exemplo de *The Danish Girl* (2015), especificamente, os mecanismos narrativos além de impedirem uma identificação do espectador com a personagem *trans* - e a afastarem, privilegiam a personagem secundária heterossexual e cisgénero e movem o espectador a empatizar com ela; o filme foca-se, muitas das vezes, na dor desta personagem – em vez de abordar a sua protagonista como o herói da sua história. A actriz que desempenha o papel secundário, Alicia Vikander, ganhou um óscar em 2015 de melhor representação feminina e está creditada como protagonista no *site* do *IMDb*. *The Danish Girl* é um filme biográfico inspirado na história verídica da primeira pessoa *trans* a ser submetida a uma cirurgia de mudança de sexo, mas que na sua narrativa toma a perspectiva da personagem cisgénero

---

<sup>43</sup> MILLER, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.165 Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>

heterossexual feminina envolvida na história. Miller associa esta perspectiva, este *gaze* heteronormativo, a uma decisão tomada pela produção de forma a criar um filme mais rentável, pois o seu público alvo é a maioria cisgênero da sociedade.

“O cinema e outros *media* sempre abraçaram a diversidade nas representações, desde que estas sejam lucrativas; (...), não é surpreendente que produtores destes filmes construam personagens transgênero para o espectador heteronormativo, pois atualmente, essa é a forma mais lucrativa do cinema.”<sup>44</sup>

Outro aspecto que a autora identifica, é que nestes filmes as lutas das personagens e a sua construção são baseadas em ações e nos mecanismos performativos das personagens – que para responder às pressões sociais a que são expostas, fazem um esforço para “performar” melhor o sexo oposto de forma a serem validadas. Este processo de identificação de uma identidade *trans*, pode ser problemático pois ele não apresenta uma identidade tão natural como as identidades de indivíduos cisgênero. No caso específico de *Transamerica*, a narrativa foca-se demasiado nas capacidades performativas da personagem *trans* - seja pelo tempo que ela demora a vestir-se, a experiência de pintar as unhas ou a dificuldade em caminhar em sapatos de salto-alto – como parte integral da luta de indivíduos *trans*; além de que esta surge como uma proposta bastante redutora, ela não permite que o espectador compreenda que a sua própria identidade de género passa por um processo construtivo de performatividade também, como se refletiu no primeiro capítulo segundo o pensamento de Judith Butler expresso em *Gender Trouble* (1990).

“Personagens heteronormativas, particularmente homens brancos, não são geralmente tratados como objetos devido à legitimidade das suas identidades nunca ser posta em causa. O espectador acharia estranho que as mesmas técnicas que são usadas para questionar as identidades transgênero, fossem usadas também em personagens heteronormativas,

---

<sup>44</sup> MILLER, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.245 Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>

pois as suas identidades nunca são postas em questão. Até que personagens transgénero sejam possibilitadas de aparecer no ecrã com o mesmo grau de segurança que os seus homólogos heteronormativos, a legitimidade das suas identidades manter-se-á na dúvida.”<sup>45</sup>

Todos os três tipos de tratamentos de personagens *trans* referidos anteriormente, são desenvolvidos por mecanismos que constantemente afastam o espectador da identificação com a personagem em questão. Jeremy Russel Miller analisa uma lista de filmes *mainstream*, essencialmente norte-americanos, para identificar como sistematicamente os filmes repetem as mesmas estratégias narrativas para construir as suas personagens *trans*; na opinião da investigadora, se o espectador tivesse conhecimento destas construções e as suas implicações, talvez ele se tornasse mais exigente na sua necessidade de um cinema que comporta um maior conhecimento sobre a teoria de género. Se as narrativas do cinema fossem pensadas segundo a perspectiva das suas personagens *trans*, estas não seriam, necessariamente, sempre identificadas pelo espectador como um “outro”.

### O corpo como “moeda viva”

Sendo que o cinema funciona por um conjunto de códigos visuais, a forma como se representa o corpo *trans* também tem as suas implicações; retomando o comentário da atriz Laverne Cox citado na introdução do projeto, em que a atriz define o cinema *mainstream*, como um dispositivo associado a uma indústria capitalista - que visionará obter o maior lucro possível do seu produto. Miller também pensa numa perspectiva de rentabilidade ou lucro, quando reflete sobre as escolhas narrativas tomadas no desenvolvimento das personagens *trans* (e relaciona-o com o espectador alvo da produção fílmica), mas Laverne Cox estabelece essa relação ao comentar o facto de não se contratarem atores e atrizes *trans* para representarem estes papéis.

O cinema sempre foi consciente da potencialidade do seu dispositivo;

---

<sup>45</sup> MILLER, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.258 Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>

ao jogar com o poder da escopofilia, sendo na dimensão da objetificação do “outro”, ou no reconhecimento do “eu” – o cinema pode manipular as suas formas para estabelecer uma relação de maior prazer com o seu espectador; esta construção do cinema é um simulacro e estabelece uma relação direta com o desejo do espectador. Pierre Klossowski, no seu livro *Moeda Viva*, pensa estes dois conceitos de simulacro e desejo e oferece-lhes uma nova componente, criando um triângulo entre “simulacro”, “desejo” e “valor”; Klossowski contextualiza o corpo na sociedade contemporânea como um objecto mercantilizado, funcionando assim como uma “moeda viva”. O corpo como “objecto” possuidor de um valor atribuível é uma noção que se relaciona com a tese de Judith Butler, no livro *Bodies That Matter*, em que a autora defende que na sociedade, alguns corpos valeriam mais que outros; este pensamento torna-se extremamente aplicável ao cinema, em que num sistema como o de *Hollywood*, os artistas possuem um valor monetário a si associado.

O autor de *Moeda Viva* pensa as relações entre esses três conceitos de “simulacro”, “desejo” e “valor” face a uma necessidade que o indivíduo, o espectador, possui de satisfazer uma fantasia, um “fantasma”; o “fantasma”, como Klossowski define, é uma imagem persistente produzida no consciente humano pela “vida impulsiva” – ou até, pelo seu desejo; esta pulsão, ou desejo, estão relacionados com o indivíduo perverso – segundo Klossowski, tendo como catalisador o erotismo, uma suspensão da função procriativa do ato sexual, este simulacro que busca o fantasma é uma perversão.

Refletindo o cinema como uma transação entre o filme e o espectador – é essa mesma transação que permite o simulacro – e sendo que essa transação é de teor voluptuoso, seria então o “fantasma” que comandaria o comportamento adoptado nesse mesmo simulacro. O cinema é um simulacro em que o artista simula uma linguagem e manipula-a de forma a instigar o desejo, a pulsão voluptuosa, no seu espectador e, dessa forma, ele fomenta a propagação do “fantasma” também; “(...) o *fantasma*, em si inestimável, inapreensível, inútil e arbitrário, constitui-se, a partir do momento em que passa para o nível do prestígio corporal, enquanto raridade: assiste-se, desde



já, ao início da emoção voluptuosa, (...)”.<sup>46</sup>

Pierre Klossowski, como referido anteriormente, atribuí valor comercial ao corpo e oferece-lhe uma dimensão de “moeda viva”; o autor refere-se especificamente à “vedeta cinematográfica”, como um exemplo desta mercantilização do corpo:

“No plano comercial, não é a própria criatura que está implicada mas antes a emoção que esta provoca nos eventuais consumidores. O falso e banal exemplo que nos permitirá fazer compreender aquilo de que se trata é o da vedeta cinematográfica: esta representa apenas um factor de produção. Quando os jornais se põem a definir em números as qualidades de uma Sharon Tate no dia seguinte ao seu fim trágico, ou as despesas ou custos de manutenção de qualquer outra mulher exibida, é o próprio industrialismo que exprime também em números, logo quantitativamente, a fonte de emoção enquanto rentabilidade ou custo de manutenção, (...)”.<sup>47</sup>

Ainda que o valor seja atribuído ao corpo, não é o próprio corpo que tem valor, mas a emoção que ele cria – é assim que se estabelecem diferentes e desiguais valores aos corpos, tal como Butler refletira; o cinema, na sua tentativa de satisfazer o “fantasma” com o máximo de emoção possível, recorrerá aos corpos mais sucedidos para contar as suas histórias da forma mais rentável possível. Voltando às personagens *trans*, é natural que o cinema *mainstream* tome decisões no sentido de tornar o seu produto o mais lucrativo possível - o que leva a produtoras a optarem por atores cisgénero que sejam vedetas cinematográficas para representar as suas personagens *trans*. A simulação que um ator cisgénero encena para criar a sua personagem *trans*, é também muitas vezes, um mecanismo sedutor e de desafio, que funciona como um bom objeto publicitário junto do público – o espectador é instigado pela vedeta que venera simular um outro género, mesmo que essa sua vontade seja causada pela sua pulsão voluptuosa, pela sua perversão.

Se por um lado se pensou que afastar os atores e atrizes *trans* da produção cinematográfica contribuiria para a criação de narrativas que apresentam as personagens *trans* como um “outro” – por outro lado, esta

---

<sup>46</sup> KLOSSOWSKI, P. (2003). *A Moeda Viva*. Lisboa: Antígona. pp.68-69

<sup>47</sup> Ibidem. pp. 80-81

funciona como uma má representação do corpo *trans* também, pois não é identificável nem para o espectador cisgénero, como para o espectador *trans*. Pensando, como um exemplo, o filme *The Danish Girl* de 2015, referido anteriormente, o facto de Eddie Redmayne representar uma mulher *trans*, num filme com tanto mediatismo, surge problemático pois esta representação do corpo *trans*, fomenta a ideia de que mulheres *trans* são na verdade homens vestidos com roupas femininas, ou melhor ainda, homens em *drag*; que, conseqüentemente, poderia incitar a violência contra mulheres *trans*, como defende a realizadora Jen Richards (no comentário citado na introdução desta dissertação).

### O lugar nenhum

O corpo *trans* no cinema surge sempre como um “outro”: ele não é relacionável para nenhum espectador – incluindo o espectador *trans*; e se os papéis não estão a ser representados por atores *trans*, que lugar existe no cinema para a identidade de género em questão? Sandy Stone, investigadora da Universidade do Texas (citada na introdução), parece apontar, que tal como homens cisgénero teorizaram sempre sobre mulheres, o mesmo aconteceria com pessoas *trans* (Stone relaciona isto com os registos médicos, por exemplo) – e que esses mesmos discursos produzidos “infantilizam” o indivíduo *trans* e a afastam da sua capacidade de “verdadeira subjetividade”; (bastaria pensar que uma pessoa *trans* precisa de passar por um processo de aprovação social e médica para se poder afirmar como tal legalmente). Todos estes factores impedem que possa começar a surgir um contradiscurso, tal como Sandy Stone escreveu (e já citado) “Como pode, então, o(a) transexual falar? E se ele(a) falasse, o que diria?”<sup>48</sup>.

Stone argumenta que a validação de uma pessoa *trans* baseada na

---

<sup>48</sup> STONE, S. (1993). *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Austin: University of Texas. pp. 11-12 Consultado em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf><https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>

sua capacidade de ser identificada como pertencendo ao gênero “oposto”, é uma das outras formas que o sistema utiliza para manipular pessoas de um gênero que não está em conformidade com o sexo que lhe foi atribuído à nascença, ou com o próprio binarismo de gênero; sendo que este binarismo é uma construção da linguagem, ou social, e de teor performativo - tal como Butler e Bornstein refletiram de diferentes formas – este conceito de “transição” não faz parte de uma verdadeira revolução do gênero, ele está só a tentar entrar em conformidade com o sistema imposto pela heteronormatividade.

“Representação no seu estado mais mágico, o corpo transsexual é memória aperfeiçoada, inscrita com a “verdadeira” estória de Adão e Eva como um relato ontológico de diferença irreduzível, (...). Uma estória que a cultura reconta a si própria, o corpo transsexual é uma política tátil de reprodução constituída através de violência textual. (...) um contra-discurso é crítico. Mas é difícil para um indivíduo gerar um contra-discurso, se este estiver programado para desaparecer. O maior propósito do transsexual é apagar-se, desaparecer entre a população “normal” o mais rapidamente possível. Parte deste processo é conhecido como a construção de uma história plausível, aprendendo a mentir eficazmente sobre o seu próprio passado. O que se ganha é aceitação social. O que se perde é a capacidade de representar autenticamente complexidades e ambiguidades das vidas vividas, (...). A experiência autêntica é substituída por um tipo particular de estória, uma que concorde com posições ancestralmente construídas.”<sup>49</sup>

Segundo Stone, para o início de uma revolução de gênero – ou seja – para se começar a criar um contradiscurso (face ao discurso propagado pela cultura de massas, e também pelo cinema), é necessário que haja uma reapropriação do corpo *trans* e das suas peculiaridades, já não como algo a ser eliminado, mas algo a ser celebrado nas suas complexidades e ambiguidades de experiência vivida; e também pela sua capacidade de flexibilidade como ser mutante.

Tal como o primeiro capítulo refletiu, a experiência da identidade de gênero vai além do próprio gênero como ele está estabelecido – o que é

---

<sup>49</sup>STONE, S. (1993). *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Austin: University of Texas. pp. 11 Consultado em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf><https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>

necessário é que as representações de personagens *trans* sejam capazes de refletir esse mesmo factor: o que se torna complicado, pois a norma social imposta não compreende que os dois polos opostos, do binarismo de género, não são suficientes para representar um ser tão diversificado e complexo como o ser humano na sua completude.

“Para desconstruir a necessidade de “passar despercebido” implica que o transsexual assuma responsabilidade de toda a sua história, começando a articular as suas vidas (...) como uma ação política iniciada por uma reapropriação da diferença e uma reclamação do poder do corpo refigurado e reinscrito. As disrupções dos velhos padrões de desejo que as múltiplas dissonâncias do corpo transsexual implicam produzem não uma alteridade irreduzível mas uma miríade de alteridades, cujas justaposições imprevistas carregam aquilo que Donna Haraway nomeou de promessas de monstros – fisicalidades de metamorfose contínua e de uma amplitude que excede o quadro de qualquer representação possível.”<sup>50</sup>

Este parágrafo da autora, parece refletir também a ideia de Judith Halberstam quando esta mencionava uma implementação de uma estética - a que ela se referiu como “estética da turbulência”, como uma possível solução para início de um contradiscurso na representação de personagens *trans*. Ambas as ideias pretendem reapropriar e reorientar o corpo *trans* no espaço e no tempo, para que ele possa ser lido da forma mais acertada e para que ele possa finalmente falar: produzir um discurso.

Se contratar atrizes e atores *trans* poderia dar visibilidade ao “verdadeiro” corpo *trans* e às suas potencialidades de reorientação de uma noção de corpo; contratar mais produtores, escritores e realizadores de identidade *trans* poderia contribuir para uma mudança positiva sobre as várias narrativas analisadas, e poderia, ainda, oferecer histórias a personagens *trans* contadas das suas perspectivas, nas suas vozes, que a par com diferentes formas narrativas e códigos visuais podem criar uma nova perspectiva no cinema. Se alguns filmes se apresentam com estruturas

---

<sup>50</sup>STONE, S. (1993). *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Austin: University of Texas. pp. 14 Consultado em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf><https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf>

narrativas e personagens *trans* que parecem informadas de uma noção de teoria de género, como os filmes e autores que se pensaram no primeiro capítulo (como exemplos); o cinema de massas, maioritariamente da produção de Hollywood, surge quase como negligente no seu tratamento de personagens *trans* e identidades de género. O cinema como arte de infinitas possibilidades e de linguagem tão importante e de “íntima” relação com o seu espectador, pode criar personagens identificáveis e propor narrativas que instiguem o seu espectador para dimensões críticas, e dessa forma, executar um papel fulcral na reorientação e revolução do discurso, que surge necessária para a aceitação de igual forma de todos os indivíduos da sociedade, independentemente, dos seus corpos, ou das suas identidades de género.

Voltando a um(a) autor(a) e realizador(a) pensado(a) no primeiro capítulo; Ester Martin Bergsmark, de que se analisou o documentário sueco *Pojktanten* (2012), realizou e escreveu um filme de ficção de nome *Nånting Måste gå Sönder* (2014)<sup>51</sup>, que parece já pensar a estética de turbulência, sobre a qual Judith Halberstam escreveu no seu livro *In a Queer Time and Place*.

O filme apresenta uma personagem *trans* de nome Sebastien como protagonista e conta a sua história, em que esta se apaixona por um rapaz heterossexual e cisgénero – Andreas-, enquanto inicia a sua transição para uma nova identidade de género de nome Ellie. A narrativa reflete os instintos e o pensamento de Sebastien em relação ao seu corpo e à sua identidade de género, face às imposições e opiniões de Andreas, que na realidade, estão em conformidade com a heteronormatividade imposta; no entanto, a narrativa não permite a adopção dessa visão pelo espectador “comum”, e se potencialmente este se identificaria com Andreas, o filme obriga-o a mover-se além do seu género e do próprio género, porque Sebastien é o herói/na proposto pelo texto fílmico. Se Laura Mulvey considerou um olhar “travestido”, quando a mulher se identificava com o herói do cinema clássico norte-americano - este olhar proposto pela narrativa do filme de Bergsmark, não

---

<sup>51</sup> Traduzido para o título inglês *Something Must Break*

pode ser considerado “travestido”, pois ele obriga o espectador a identificar-se com uma personagem cuja identidade de gênero está além do próprio binarismo de gênero. Numa das cenas do filme, em que uma personagem secundária grávida é introduzida ao espectador, esta é questionada sobre o gênero do seu bebê, com a interrogação de se este era um ele (*hon*), ou uma ela (*han*): a personagem responde que é um “*hen*” - um pronome pessoal sueco na terceira pessoa, que não possui gênero masculino ou feminino atribuído, (o termo foi adicionado ao dicionário sueco em 2015).

O filme tenta mostrar as ansiedades de Sebastien em relação ao seu próprio corpo, e executa-o com vários grandes planos de partes do corpo do(a) seu(ua) protagonista (que é interpretado por um ator/atriz *trans*), que relembram imagens do seu documentário anteriormente analisado; Sebastien, agora Ellie, quer ser aceite por Andreas como uma rapariga, mesmo que esta tenha um pênis; a personagem de Andreas chega mesmo a sugerir que se Sebastien quer ser uma rapariga, ele(a) deve “arranjar” uma vagina. Esta paixão, que Sebastien desenvolve por Andreas, vai ganhando - no desenvolvimento da narrativa-, uma dimensão de obsessão, que parece estabelecer também, uma relação com a necessidade de Ellie ser aceite, tal como ela é.

É só no desenlace da narrativa do filme que Ellie encontra a sua verdadeira identidade e, finalmente, se aceita a si própria e ao seu próprio corpo – o que leva o espectador a ver Ellie tal como ela é e a aceitá-la também; é nessa força, e na formação do seu ego, que Ellie consegue deixar Andreas e abandonar a sua relação abusiva e partir para a descoberta do mundo na sua identidade, agora encontrada. Este corpo *trans* representado no filme - o corpo de Ellie - é um corpo que obriga o espectador a um distanciamento da noção de corpo, por si pré-concebida, e dessa forma, reorientar essa noção em direção de uma compreensão de formas e representações mais complexas.

Na sequência final do filme, Ellie está sentada num banco, num alto de um monte que esta subiu para olhar o mundo de cima – é a aurora do dia, e no horizonte o sol anuncia nascer a qualquer momento; Ellie parece ter

abandonado a sua auto-depreciação e a sua inquietude, que eram características de Sebastien, tal como as suas ansiedades em relação ao seu corpo: ela aceita-se, ela valida-se, independentemente do *standard* proposto pela sua sociedade; e quando o sol nasce e lhe ilumina o corpo, surge um grande plano do seu rosto: a sua expressão é a de uma verdadeira heroína.





52

---

<sup>52</sup> Imagens capturadas de *Nånting Måste gå Sönder* (2014)



### III.

Após se refletir sobre o olhar do cinema e do espectador e da forma como um dialoga com o outro através do seu desejo, torna-se claro que a relação entre o filme e o espectador é uma relação íntima, pois ela joga diretamente com o prazer visual e sexual e com as expectativas e as fantasias do seu observador. A dimensão do voyeurismo é criada pelo prazer em observar o outro, como se tinha pensado anteriormente.

O cinema utiliza os seus recursos para poder, da forma mais conveniente, contar as suas histórias, manipulando os seus meios para tirar o maior proveito do poder da escopofilia; se como se pensou, o cinema utilizou as suas formas para propagar, na sua maioria, um olhar tendencioso que se desenvolve em torno da expectativa do homem cisgênero e heterossexual – ele também pode manipular as suas formas para desenvolver novos olhares (como se refletiu no capítulo anterior); e esse olhar novo pode ser tão consciente de si mesmo, que pode desenvolver dimensões que o espectador pode ocupar, de um teor mais crítico e de um afastamento necessário para a melhor compreensão daquilo que se observa.

Essencialmente, o espectador é proposto que seja um *voyeur* pelo cinema, e o próprio cinema depende dessa vontade e desejo de o espectador observar o seu produto: criando um imaginário, em que tudo é construído para o seu observador e com o intuito de lhe criar prazer e de satisfazer o seu “fantasma”, o poder do cinema como arte ou como meio de comunicação é extremamente poderoso. A sensação de voyeurismo é possível, pois o cinema “finge” que não é observado, ele é exibicionista e “secreto” ao mesmo tempo – e essa noção de proibição estimula e potencia a satisfação dessa “libido” visual do espectador. O cinema pode jogar com os próprios fetiches

do espectador. Esta sensação de *voyeurismo* do espectador é inibida do sentimento de culpa (associado ao fenómeno normalmente), pois o espectador assume que se o objeto está na tela perante si, é porque ele consente que quer ser observado por si. Christian Metz escreve a propósito do *voyeurismo* na sua obra intitulada *The Imaginary Signifier*,

“O voyeurismo que não é demasiado sádico (não existe nenhum que não o seja de todo) pertence a um tipo de ficção, mais ou menos justificada na ordem do real, às vezes institucionalizada como no cinema ou no *strip-tease*, que estipula que o objecto “consente” e que, logo, ele é um exibicionista. Ou mais precisamente, o que é necessário nesta ficção para o estabelecimento de força e desejo é presumido como garantido apenas pela presença física do objecto: ‘Como está ali, deve gostar de ser visto’; hipócrita ou não, ilusão ou não, isto é a retração necessária para o *voyeur* desde que as infiltrações sádicas sejam insuficientes para a recusa e limitação do objeto necessário para ele.”<sup>53</sup>

A maior perversão neste simulacro (conceitos explorados no capítulo anterior) que o cinema cria para o seu espectador *voyeur*, é que ele finge sempre que não está a ser observado – existe uma “quarta parede” no lugar da tela. É desta noção de simulacro que surge a necessidade de que o ator nunca olhe diretamente para a câmara, de forma a criar uma abstração face à câmara: à futura plateia.

“Para este modo de voyeurismo (que é um *plateau* económico estável e apurado) o mecanismo de satisfação depende da consciência do espectador de que o objecto que está a ser observado, não sabe realmente que é observado. “Ver” já não é uma questão de enviar algo de volta, mas de apanhar o objecto desprevenido. Esse objecto que é concebido para ser apanhado desprevenido foi gradualmente posto no seu lugar e organizado em sua função, e através de um tipo de especialização institucional (...) tornou-se história, a história de cinema (...).”<sup>54</sup>

Como se tentou refletir anteriormente, algumas narrativas permitem um afastamento do espectador face a uma identificação com as personagens, como foi o exemplo de *La Piel Que Habito* (2011), que se analisou no capítulo anterior; este afastamento não permite que o espectador

---

<sup>53</sup>METZ, C. (1977), *The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press. pp.62

<sup>54</sup>Ibidem. pp.95

se identifique com uma personagem e declarar outra como um “outro” – se parte do seu prazer adviria da identificação de um ego, e essa é suprimida, por outro lado ele assume uma posição que é imparcial. De que forma pode o próprio voyeurismo permitir o mesmo nível de distanciamento?

Em *Rute*, a curta-metragem desenvolvida no âmbito deste projeto, a câmara “observa”, constantemente, as personagens de longe, enquanto que o som faz com que as personagens sejam ouvidas de perto; a perspectiva voyeurista do olhar desta câmara, permite ao espectador “espiar” a personagem numa posição confortável, porque este consegue ouvi-la. Esta câmara que persegue Rute, enquanto ela caminha pela cidade, parece assumir uma dimensão de subjetividade do olhar que quase sugere que existe um corpo que observa Rute e parece segui-la.

Em vários momentos do filme, a personagem do rapaz com que Rute passeia parece dar-se conta de estar a ser observado – quando as personagens caminham para dentro de uma casa abandonada, o rapaz olha para trás como se pressentisse alguém a observá-los; mais tarde no cemitério, enquanto as personagens se beijam - e a câmara se aproxima destas pela primeira vez – “algo” assusta um bando de pombas que faz o rapaz desviar o olhar para ver se encontra a razão dessa movimentação.

Em *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, existe uma sequência no meio de uma floresta de alta vegetação, em que a câmara avança em direção a duas das três personagens – que partem rumo à “zona” – e o espectador vê a vegetação a movimentar-se assim que a câmara avança, como se alguém desse passos, como se o espectador estivesse perante um plano subjetivo da terceira personagem que não está em campo (ou está?); a câmara movimenta-se para dentro de um carro queimado e destruído pelo tempo e pela própria natureza e pára nesse momento a contemplar as duas personagens, que olham a câmara de volta pela primeira vez como se vissem algo estranho – e é nesse momento que a terceira personagem surge em campo e o espectador entende que aquele não era um plano subjetivo do olhar dessa personagem, mas afinal ele é uma outra coisa: uma entidade

sobrenatural, (talvez?), ou o próprio espectador que observa a viagem destes três homens, na busca de uma esperança.

Christian Metz, na mesma obra referenciada acima, escreve a propósito da relação do espectador com o próprio filme e compara-o à própria câmara,

“Quando eu digo que “eu vejo” um filme, o que quero dizer com isso é uma mistura única de correntes contrárias: o filme é o que eu recebo, e é também o que eu liberto, já que ele não existe previamente a minha entrada no auditório e eu só preciso de fechar os meus olhos para o suprimir. Libertando-o, eu sou o projetor, recebendo-o, eu sou a tela; na conjunção de ambas figuras, eu sou a câmara, que aponta e ainda grava.”<sup>55</sup>

Metz elabora uma comparação entre o espectador e a câmara, pensando-a em termos técnicos, mas seria interessante também pensar o espectador no lugar da câmara como uma forma de planificação, ou de âmbito quase narrativo.

Em 1954, Alfred Hitchcock parece ter pensado sobre este assunto quando realizou *Rear Window* – no filme, a personagem central – que é a personagem identificável para o espectador – é um homem de meia idade que, estando imobilizado por uma perna fraturada, passa o seu tempo a observar os seus vizinhos através de um par de binóculos. O assumir do *voyeurismo* na escolha deliberada do realizador de colocar o filme da perspectiva de um homem que “espia” as vidas das pessoas que o rodeiam - mais que assumir o voyeurismo e a escopofilia do cinema, Hitchcock conduz o espectador a aceitar-se como um *voyeur*.

Per Persson, no seu livro *Understanding Cinema*, escreve a propósito da relação dos binóculos e do voyeurismo no cinema;

“Os binóculos fornecem o *voyeur* com o mesmo contributo visual que ele teria com a sua presença real na zona íntima, ainda que a distância seja grande. Nestes casos, o “invasor” nem é notado, nem reconhecido pelo comportamento observacional. É esta “presença” inapropriada na zona íntima que cria uma experiência de “lugar proibido” com a qual os binóculos estão associados.”<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup>METZ, C. (1977), *The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press. pp.51

<sup>56</sup>PERSON, P. (2003), *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: University of Cambridge Press. pp.139

Se o cinema, de uma forma geral, é um simulacro que funciona em parte pela aceitação do exibicionismo do objeto, mas também pela sua negação - o que está em jogo é o espectador afastar-se da ideia do dispositivo para poder satisfazer as suas fantasias que derivam da escopofilia. Esta perversão poderia talvez ser potenciada, se o olhar da câmara pudesse criar um espaço virtual, um corpo, em que o espectador poderia residir para se movimentar em torno da sua observação.

Em *Rute*, a planificação tenta conduzir o espectador a perseguir a sua personagem central e a câmara tenta oferecer-lhe um lugar de onde ele possa observar Rute de longe, mas ouvi-la de perto – essa posição confortável poderá ser também um ponto de conflito, pois o espectador deve assumir a sua dimensão de *voyeur* e ocupar esse lugar; o espectador torna-se consciente da sua posição. Quase no final do filme, quando os personagens estão numa mata - num lugar que parece ser longe da cidade - e depois da cena de violência as personagens abandonam o campo e a câmara permanece a olhar o vazio – o espectador toma de novo consciência da sua posição e confronta-se com um novo problema: o corpo em que ele residia para observar Rute, pela primeira vez, não se movimentou para a perseguir, e não lhe possibilitou ver o que estava a acontecer de verdade.

Se por um lado, a personagem do rapaz desconhecido parece dar-se conta de uma entidade que os possa estar a observar (o espectador), Rute dá a sensação de revelar ter estado consciente todo o tempo do olhar que a observa; ao pensar-se sobre o momento final do filme – Rute parece assumir o olhar do espectador e “performar” para ele; seja para inibir o trauma a que acabou de ser sujeita, ou para “substituir” uma imagem por outra (como a personagem revela fazer, num dos momentos mais iniciais do filme): Rute elabora uma *performance* e olha a câmara (o espectador); tal como no início do filme, quando Rute percorre um longo túnel na noite, e parece convidar o espectador: seduzi-lo em torno do seu mundo.

Christian Metz escreve sobre esta outra dimensão de voyeurismo em que ambas as partes parecem assumir-se uma perante a outra e associa-o a um domínio mais teatral;

“O parceiro exposto sabe que está a ser observado, quer que isto aconteça, e identifica-se com o *voyeur* de quem este é objecto (mas que também o constitui como sujeito). Este é um regime económico diferente, e uma sintonização do desejo diferente: não a do cinema de ficção, mas uma de que o teatro clássico se aproxima, quando ator e espectador estão na presença um do outro, quando o jogo (entre ator e público) é uma distribuição de papéis (de partes de personagens) num jogo, uma cumplicidade ativa que funciona para ambos, uma cerimónia que é sempre parcialmente cívica, que envolve mais que o indivíduo privado: um festival.”<sup>57</sup>

Ao fazer o espectador assumir a sua posição de *voyeur* e oferecendo-lhe um lugar dentro do filme, o próprio filme afasta o espectador de se identificar com alguma das suas personagens, (tal como se viu Almodóvar construir a sua narrativa anteriormente); mesmo que o espectador se tivesse tentado identificar com o rapaz da narrativa: este vem a revelar-se um agressor. Este afastamento das personagens, como se tentou pensar já, permite ao espectador assumir uma posição mais crítica face às imagens que lhe são apresentadas e que este observa.

Se se pensou ao longo deste projeto sobre a possibilidade de criar novas perspectivas para o cinema, *Rute* parece relacionar esse olhar com o próprio olhar do espectador, tentando jogar com as suas expectativas e dando-lhe espaço para as suas próprias reflexões.

Voltando ao final de *Rute* - em que a personagem dança com outras personagens que o espectador nunca viu, mas que assume serem também personagens *trans* - após a música terminar, *Rute* começa a movimentar-se para fora de campo e mesmo antes de desaparecer olha, de forma clara e mais próxima (e pela última vez), a câmara, o espectador – *Rute* sorri: ela não procura a compaixão do espectador, ela só procura ser ela própria, ela só procura ser livre.

---

<sup>57</sup>METZ, C. (1977), *The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press. pp. 94

## Conclusão

Neste projeto pretendeu-se refletir sobre as representações de personagens *trans* no cinema e elaborou-se uma reflexão sobre o género que denunciasses de que formas é que as narrativas, que envolvem estas personagens no cinema, podem perpetuar preconceitos e ter um impacto social negativo. Sendo que esta reflexão era sobre personagens *trans*, na condição de minoria, parte do pensamento elaborado pode provavelmente ser aplicado a outras minorias – não se pretendia de forma alguma anular ou invalidar outras manifestações ou formas de expressão.

Através da análise de estruturas que são sistemáticas, foi possível mostrar de que várias formas as opções narrativas geralmente se tornam tendenciosas na construção das suas personagens *trans*; como foi referido anteriormente: uma série de mecanismos são utilizados para afastar o espectador da personagem *trans*.

Quando foi sugerido que atores e atrizes *trans* deveriam representar os papéis de personagens *trans*, não se pretendia que as representações de personagens *trans* por atores e atrizes cisgénero fossem invalidadas; no entanto, num momento crucial em que a produção de filmes com personagens *trans* começa a aumentar, seria relevante criar um outro tipo de referente para que haja diversidade e pluralidade de discursos – afinal, o verdadeiro problema costuma residir nas narrativas dos filmes.

Não se pretendia legitimar um ator ou atriz acima de outro ou de outra, simplesmente atentar na necessidade de dar oportunidade a atores e atrizes *trans* que são discriminados até para representar os papéis das suas próprias identidades de género. Se contratar atores ou atrizes *trans* poderia também levar a uma maior informação sobre as próprias personagens, a mudança do cinema passaria sobretudo por uma maior informação e pesquisa em torno

da construção de personagens desta minoria em causa – contratar mais indivíduos *trans* para argumento, realização ou até produção poderia ser um passo importante no sentido de criar uma representação mais verdadeira para com as personagens, e dessa forma, para com os indivíduos. Tendo em consideração o impacto social do cinema e o poder de influência sobre a consciência colectiva, este mesmo dispositivo poderia tornar-se importantíssimo na revolução (na mudança) que se torna necessária se quisermos uma representação que dê visibilidade a uma maior diversidade de indivíduos (ou até corpos). O cinema pode usar os seus inúmeros códigos e recursos para ser parte de um impacto social que contribuiria para a melhor compreensão da diferença, em vez da sua marginalização.

Também poderia ser interessante, por exemplo, começar a utilizar personagens *trans* no cinema, sem que a sua identidade de género seja a única questão que surge da sua personagem – poderia ser uma personagem *trans* com um nó narrativo que em nada estivesse relacionado com essa especificidade da sua identidade. Os filmes podem mostrar que personagens *trans* têm mais vivências além das suas vidas *trans*, e desse modo, elas podem ser mais identificáveis pelo espectador.

Atentando numa última citação de Jeremy Russel Miller em que esta fala sobre o impacto de filmes na sua vida e da motivação para a sua própria pesquisa,

“O ímpeto para esta pesquisa advém da minha experiência pessoal em relação ao impacto das representações transgénero aquando do desenvolvimento da minha identidade transgénero. Não só tive de ir além das mensagens que recebia do cinema e de outros *media* enquanto me debatia para compreender quem era como mulher transgénero, mas também, assim que comecei a exprimir mais livremente a minha identidade transgénero, encontrava opiniões e atitudes, ambas positivas ou negativas, que pareciam ter sido mais moldadas pelo cinema popular e pelos *media* do que por interações com indivíduos transgénero reais.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> MILLER, J. R. (2012), *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. pp.3. Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>



Miller, ao implicar que o referente social das massas advém de ideias criadas e propagadas no cinema *mainstream*, é um exemplo de como o cinema é tomado como um discurso relevante na sociedade e que a sistemática propagação de certos estereótipos de uma minoria, podem contribuir para uma falsa noção em torno dessa mesma minoria.

A reflexão sobre o olhar pode abrir portas para uma maior discussão sobre perspectiva e sobre as infinitas formas a que o cinema pode recorrer para desenvolver a forma como vai propor a observação ao seu espectador, jogando com as suas fantasias, os seus desejos, o seu “fantasma”.

Como se tentou desenvolver e pensar no primeiro capítulo, o conceito de género é mais complexo do que aquilo que é estabelecido e aceite, hoje em dia, pela sociedade ocidental, o que leva a indivíduos a viverem além das concepções de género propostas pela normatividade; devido a desconhecimento e, talvez, difícil acesso a um discurso mais elaborado sobre o género, inúmeros indivíduos sofrem consequências de violência e discriminação, conforme foi refletido neste projeto.

No segundo capítulo da presente memória descritiva, elaborou-se uma reflexão sobre o conceito do outro, para o associar às personagens *trans* construídas para o cinema e analisou-se a tese de Jeremy Russel Miller para identificar os três tipos, que a autora descreve, segundo os quais as personagens são pensadas no cinema: personagens *trans* como objeto de ridículo (associadas a filmes de comédia), personagens *trans* como objeto de perigo e surpresa (associado a *thrillers*) e personagens *trans* como objeto de compaixão (associado ao género de drama); todas estas diferentes formas, sistematicamente aplicadas, afastam o espectador da personagem *trans* e resumem-na a um “outro”. Fez-se também análise de *La Piel que Habito* de Pedro Almodóvar para pensar um tipo de narrativa que possibilitasse o espectador de ocupar um lugar, face à narrativa, com o devido distanciamento necessário para um juízo crítico; ou uma narrativa que é conduzida por um(a) herói(na) da estória que seja uma personagem *trans*, tal como é o caso de *Nånting Måste gå Sönder* de Ester Martin Bergsmark.

Por fim, no terceiro capítulo, faz-se uma reflexão sobre a própria curta-metragem desenvolvida no âmbito do projeto, face às questões refletidas pela memória descritiva – em que uma reflexão sobre o voyeurismo e a relação do espectador com o cinema, permitem pensar um lugar para o espectador dentro da própria narrativa que o afasta da tentativa de se identificar com qualquer uma das personagens presentes no filme.

Desenvolver este projeto tornou-me mais informado sobre o género, mas acima de tudo sobre o cinema e o poder das suas formas; as leituras e análises de textos e o visionamento dos filmes abordados permitiram uma maior compreensão das formas e técnicas utilizadas no cinema para construir as narrativas – foi também essa mesma prospecção e pensamento que permitiram desenvolver a ideia do próprio *Rute*; realizar um filme contribuiu para uma melhor compreensão das matérias e teorias pensadas ao longo dos vários seminários do mestrado acerca do cinema.

Penso que este projeto é relevante tanto de uma perspectiva da teoria de género, tal como da teoria do próprio dispositivo do cinema; penso ainda que este se torna relevante por esta temática ser uma questão extremamente contemporânea que começa a ser cada vez mais desenvolvida e trabalhada tanto pelos meios da comunicação social como pelo meio académico também.

Com maior informação sobre as formas por parte do espectador, talvez a exigência perante o cinema aumente, levando a uma mudança nesse mesmo sistema, que parece repetir-se; essa mudança poderá permitir que socialmente se desenvolva uma maior tolerância perante a diferença, ou até uma incorporação dessa diferença como uma banalidade no quotidiano – que se desenvolva uma maior liberdade na expressão da identidade de cada um dos indivíduos; pois o cinema é transversal e quanto mais verdadeiro ele for para com as suas personagens, mais sublime ele se pode tornar.

## Anexos

### Plano de Rodagens

24 Setembro (sábado)			
8:00	Picoas	Call-Time	Trazer: roupa, maquilhagem e laca  <b>Antes das rodagens:</b> vestir, maquilhar, pentear
9:00	Tapada das Necessidades	5/1-4	
14:00	Cemitério dos Prazeres	6/1-4	
17:00	Parque Eduardo VII	8/1-2	
21:00	Túnel Metro Campo Grande	1/1	
25 Setembro (domingo)			
8:30	Picoas	Call-Time	Trazer: maquilhagem e laca  <b>Antes das rodagens:</b> vestir, maquilhar, pentear
9:00	Av. Sidónio Pais	2/1-2	
11:00	João Crisóstomo	4/1	
14:00	Mãe d'Água	7/1-2	
16:00	Parque Eduardo VII	8/1-2, 9/1-2	
27 Setembro (terça)			
21:00	Picoas	Call-Time	Ensaio geral de dança
22:00	Palácio de Justiça	10/1-5	Trazer: maquilhagem e laca  <b>Antes das rodagens:</b> vestir, maquilhar, pentear
28 Setembro (quarta)			
21:00	Picoas	Call-Time	Trazer roupa, maquilhagem e ferro de cabelo
22:00	Palácio de Justiça	10/1-5	<b>Antes das rodagens:</b> vestir, maquilhar, pentear
29 Setembro (quinta)			
9:00	Picoas	Call-Time	Trazer roupa, maquilhagem e ferro de cabelo
10:00	Museu de Arte Antiga		<b>Antes das rodagens:</b> vestir, maquilhar, pentear

Plano Filmagem “RUTE” de Ricardo Branco 1 de 4

Cena 1				
Plano	Enquadramento/Movi- mento	Som de Fundo	Som de Cena	Personagens
1	POV/Travelling (Slow Motion)	-	Soundtrack	Rute
Cena 2				
1	Plano geral do prédio/Panorâmica	Cidade	Bater da porta; Tacões	Rute
2	Plano aproximado de ervas; Rute em back- ground/Fixo	Cidade	Tacões	Rute
3	Plano geral do céu; Contra- picado/Fixo	Cidade	-	-
Cena 3				
1	Plano geral da sala do MAA/Fixo	Museu	Vibração do telemóvel	Rute
Cena 4				
1	Plano geral da rua/Fixo	Cidade	Diálogo	Rute Rapaz
Cena 5				
1	Plano muito geral do relvado da Tapada das necessidades/Fixo	Jardim	Passos na relva	Rute Rapaz
2	Plano geral da casa abandonada/Fixo	Jardim	Passos na relva	Rute Rapaz

Plano Filmagem “RUTE” de Ricardo Branco 2 de 4

3	Plano americano/Fixo	Passos (fora de campo)	Mexer na mala; Acender do ci- garro	Rute Rapaz
4	Plano geral de jardim com cactos/Fixo	Jardim	Diálogos	Rute Rapaz
Cena 6				
1	Plano geral; Ponto de fuga corredor do cemitério/Fixo	Cemitério	Tacões	Rute Rapaz
2	Plano muito geral do jazigo da família do Duque de Palmela/Fixo	Cemitério	Tacões	Rute Rapaz
3	Plano de conjunto do jazigo da família do Duque de Palmela/Fixo	Cemitério	Toque e texturas	Rute Rapaz
4	Plano geral/Fixo	Cemitério	Beijo	Rute Rapaz
Cena 7				
1	Plano geral da fonte da Mãe d'Água/Fixo	Jardim; Cidade	Fonte	Rute Rapaz
2	Plano muito geral do arco da Mãe d'Água/fixo	Jardim; Cidade	Diálogo;Enrolar e acender do charro	Rute Rapaz

Plano Filmagem "RUTE" de Ricardo Branco 3 de 4

Cena 8				
	Plano de conjunto es- tátua Parque Eduardo VII/Fixo	Jardim; Cidade	Diálogo; Tacões; Movimentos	Rute Rapaz
	Plano aproximado/Fixo	Jardim; Cidade	Diálogo; Tacões; Movimentos	Rute Rapaz
Cena 9				
	Plano geral do relvado do Parque Eduardo VII; Estacionamento em background/Pan- orâmica	Jardim; Cidade	Diálogo; Tacões;Abrir do carro	Rute Rapaz
	Plano geral do carro a passar sob pôr-do-sol	Cidade	Carro	-
Cena 10				
	Plano geral do carro a estacionar/Fixo	Noite no bosque	Carro; Acender do ci- garro	Rute Rapaz
Ca	Plano geral do bosque/Fixo	Noite no bosque;Motor do carro (próximo)	Porta do carro a bater (fora de campo);Tacões	Rute Rapaz

2b	Plano geral do bosque/Fixo	Noite no bosque;Motor do carro (próximo)	Porta do carro a bater (fora de campo);Tacões	Rute
3	Close-up/Fixo (Slow Motion)	S/ Som	S/ Som	Rute Bailarina:
4	Plano geral do bosque/Fixo (Slow Motion)	S/ Som	Soundtrack	Rute Bailarina:
5	S/ Imagem	S/ Som	Tacões	-

## Bibliografia

BEAUVOIR, S. (2009), *The Second Sex*. New York: Vintage Books.

BORNSTEIN, K. (1994), *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. New York: Routledge.

BORNSTEIN, K; BERGMAN, S. B. (2010), *Gender Outlaws: The Next Generation*. California: Seal Press.

BRONS, L. (2015), *Othering: An Analysis in Transcience*. Vol.6, issue 1. Berlin. Consultado em: [https://www2.hu-berlin.de/transcience/Vol6\\_No1\\_2015\\_69\\_90.pdf](https://www2.hu-berlin.de/transcience/Vol6_No1_2015_69_90.pdf)

BUTLER, J. (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge.

BUTLER, J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

BUTLER, J. (2004), *Undoing Gender*. New York: Routledge.

CHAREYRON, R. (2011), *Gender as/at Play on Celine Sciamma's Tomboy*. Washington State University. Visitado em: [https://www.academia.edu/11023038/Gender\\_as\\_at\\_play\\_in\\_Céline\\_Sciamma\\_s\\_Tomboy\\_2011\\_](https://www.academia.edu/11023038/Gender_as_at_play_in_Céline_Sciamma_s_Tomboy_2011_)

CONNOR, E. (1981), Film in Drag. *Films in R*, 7

FREUD, S. (1905), *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Consultado em: <http://www.sigmundfreud.net/three-essays-on-the-theory-of-sexuality-pdf-ebook.jsp>

FREUD, S. (1917), *Mourning and Melancholia*. London: The Hogarth Press Consultado em: [http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud\\_MourningAndMelancholia.pdf](http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf)

FREUD, S. (1963), *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Touchstone. Consultado em: <https://books.google.pt/books?id=CkgpiGbERY4C&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>



- GARBER, M. (1992), *Vested Interests: cross-dressing & cultural anxiety*. Routledge, New York.
- HALBERSTAM, J. (2005), *In a Queer Time and Place*. New York University Press.
- KLOSSOWSKI, P. (2003), *A Moeda Viva*. Lisboa: Antígona.
- MACEDO, A. G. (2002), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- METZ, C. (1977), *The Imaginary Signifier*. London: The Macmillan Press.
- MILLER, J. R. (2012), *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Texas: A&M University. Consultado em: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf>
- MOORE, F. Michael. (1994), *Drag!: male and female impersonators on stage, screen and television: an illustrated world history*. McFarland & Company, Inc Publishers.
- MULVEY, L. (1975), *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, in *Género, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- PEREIRA, R. (2017), *Regimes de Produtividade em Hollywood*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- PERSON, P. (2003), *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- PIGANIOL, M. (2009), "Transgenderism and Transsexuality in Almodovar's Movies". *Amsterdam Social Science*, Vol. 1(2). Consultado em <http://socialscience.nl/wp-content/uploads/2013/04/Volume-1-Issue-2-Article-6.pdf>
- PRECIADO, B. (2013), *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Feminist Press, University of New York.
- PLATO (308 A.C.), *Symposium*. Adelaide: University of Adelaide E-books. Consultado em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/plato/p71sy/symposium.html>

SONALI, G. (2015), *The History of Hijras – South Asian Transsexuals and Transgender Community*. Consultado em: <http://www.india.com/lifestyle/the-history-of-hijras-south-asias-transsexual-and-transgender-community-540754/>

STONE, S. (1993), *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Austin: University of Texas. Consultado em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf><https://pendientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Tra nsexualidad/trans%20manifesto.pdf>

STRAUSS, F. (2000), *Conversations Avec Pedro Almodóvar*. França: Éditions Cahiers du Cinéma.

VIEIRA, T. (2016), *O eu e o outro no masculino, feminino e queer: uma exploração do gaze no cinema contemporâneo japonês*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Consultado em: [https://www.academia.edu/27378866/O\\_eu\\_e\\_o\\_outro\\_no\\_masculino\\_feminino\\_e\\_queer\\_uma\\_exploração\\_do\\_gaze\\_no\\_cinema\\_contemporâneo\\_japone s](https://www.academia.edu/27378866/O_eu_e_o_outro_no_masculino_feminino_e_queer_uma_explora%C3%A7%C3%A3o_do_gaze_no_cinema_contempor%C3%A2neo_japon%C3%AA)

WALKER, J. (2016), *7 actresses who are trans explain why casting cis actors in trans roles is a problem*. In *Fusion*. Consultado em: <http://fusion.net/story/342023/matt-bomer-transgender-character-casting-cis-actors-in-trans-roles/>

## Filmes Analisados

Boys Don't Cry (1999), **Kimberly Peirce**

Hedwig and the Angry Inch (2001), **John Cameron Mitchell**

La Piel Que Habito (2011), **Pedro Almodóvar**

Mala Educación (2004), **Pedro Almodóvar**

Pjoktanten (2012), **Ester Martin Bergsmark**

Psycho (1960), **Alfred Hitchcock**

*Nånting Måste gå Sönder* (2014), **Ester Martin Bergsmark**

Some Like It Hot (1959), **Billy Wilder**

The Danish Girl (2015), **Tom Hooper**

Tomboy (2011), **Céline Sciamma**

The Crying Game (1992), **Neil Jordan**

Transamerica (2005), **Duncan Tucker**